

CAHIERS ARCHÉOLOGIQUES

FIN DE L'ANTIQUITÉ ET MOYEN ÂGE

PUBLIÉS PAR
ANDRÉ GRABAR & JEAN HUBERT

XI

Contributions de :

P.-A. FÉVRIER — Richard KRAUTHEIMER — André GRABAR — Nezih FIRATLI
Henri STERN — Philippe VERDIER — Jules LEROY — J. SCHWARTZ — Kurt WEITZMANN
Geneviève MORACCHINI — May VIEILLARD-TROIEKOUROFF — Bruna FORLATI TAMARO
Démocratie HEMMERDINGER-ILIADOU — Theodor KLUGE

PARIS
IMPRIMERIE NATIONALE

LIBRAIRIE C. KLINCKSIECK

MCMLX

B.V. 2716

tioche, Télesphore, Justin, ni des déportés de Sardaigne⁽¹⁾. La première moitié du III^e siècle est donc une époque importante, car c'est alors que le souvenir des martyrs a commencé d'être conservé avec soin.

Si l'on ajoute à ces indications le texte de Gaius sur les *tropaia* de Pierre et de Paul, l'argumentation de Callixte sur le fait qu'il est le voisin de Pierre, à tous les documents que je viens de citer, on s'aperçoit qu'il y a dans l'Église de Rome qui est en train de s'organiser, de fixer son administration, d'accroître ses biens, de préciser le statut juridique de ses cimetières, un désir sans doute nouveau de mieux garder le souvenir de ses évêques et de ses martyrs⁽²⁾. Bref, en ce début du III^e siècle, avec l'accroissement de la population, une transformation de la vie religieuse vient donner un nouveau visage à la communauté chrétienne de l'Église de Rome.

P.-A. FÉVRIER.

Décembre 1957.

⁽¹⁾ H. ACHELIS, *Die Martyrologien, ihre Geschichte und ihr Wert*, Berlin 1900, p. 16-17, *Abhandlung der k. Gesellschaft der Wiss. zu Göttingen, Phil. Hist. Klasse III*, 3.

⁽²⁾ O. CULLMAN, *Saint Pierre, apôtre, martyr*, Neuchâtel-Paris 1951, p. 135-136.

Complément :

Une étude de M. C. Van Essen, parue depuis la rédaction de cet article (*Studio chronologico sulle pitture parietali di Ostia*, in *Bull. della comm. arch. com. di Roma*, LXXVI, 1957-1958 paru en 1959, p. 155-181) donne une base chronologique précise pour les peintures des II^e et III^e siècles, en analysant les monuments pour lesquels elles ont été prévues. Quelques rapprochements sont proposés avec des peintures des Catacombes. Je relève en particulier la comparaison tentée entre les œuvres du *Casegiato degli Aurighi* datées de l'époque de Caracalla-Alexandre Sévère, et les peintures de la chapelle des Sacraments à Callixte. Le système chronologique présenté plus haut pour cette catacombe s'accorde très bien avec l'hypothèse de M. Van Essen.

Avril 1960.

MENSA-COEMETERIUM-MARTYRIUM

by

RICHARD KRAUTHEIMER

I

Half a century ago two epitaphs came to light on the Verano cemetery in Rome. They were found some fifty meters south of the basilica of S. Lorenzo f. l. m. which in its east half, that is, in the late VI century East basilica, shelters the tomb of St. Lawrence; the West basilica dates from about 1200⁽¹⁾. Both inscriptions concern the purchase of graves : Flavius Eurialus in 405 acquired a tomb « *ad mesa beati Laurenti descendentibus in cripta parte dextera* »; at about the same time or, to judge by the lettering, slightly earlier, Lucillus Pelio bought a tomb « *in basilica maiore ad domnu Laurentium in mesu e situ presbiteriu* » (fig. 1, 2, bottom).

A fair amount of ink has been spilled over the finds, since they apparently refer to two favorite topics in the running discussions regarding the architectural history of S. Lorenzo f. l. m. From the *Liber Pontificalis* it was known that Constantine had built « *gradus ascensionis et descensionis* » leading to the tomb of the saint; the same source, in a number of passages, spoke of the existence at S. Lorenzo of a *basilica maior*. Reference to a *basilica maior* was also made in VII century pilgrim guides and was confirmed by a third epitaph of V or VI century date found on the Verano, in which an unknown mentions his having purchased a tomb « *in basilica maxior* », (fig. 2, top). Unsupported by archeological evidence, the dispute raged furiously regarding the aspect and the relative location of the several elements mentioned in these sources : the stairs, the catacomb (*cripta*) with the tomb of the saint, the *basilica maior*. The terms *mesa* and *mesu* were never discussed. Both stand apparently for *mensa*, also the strange form *mesu* : the reversal of A (without crossbar) into V is frequent enough. But the term *mensa* held little interest, as long as it was interpreted to mean simply altar.

II

Two excavations carried out since 1947 have thrown light on some of these questions. In the first place, it became clear that prior to the building of the East basilica of S. Lorenzo in the VI century, the hill which still encloses it on two sides covered its entire site. The galleries of the catacomb, well preserved in the remaining portions of the hill, had apparently started

⁽¹⁾ KRAUTHEIMER-FRANKL-CORBETT, *Corpus Basilicarum Christianarum Romae* II, Vatican City and New York 1959, pp. 35 ff. (quoted as *Corpus Basilicarum*).



FIG. 1. — Epitaph of Flavius Euriatus. Rome, Lateran Museum.

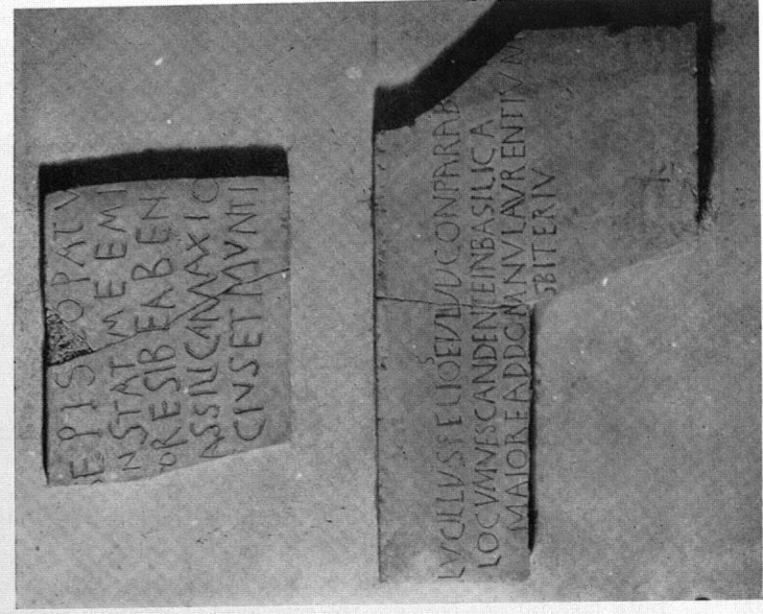


Fig. 2. — Epitaphs of Lucillus Pelio (bottom) and of an unknown «in basilica maiore», Rome. Lorenzo f. l. m.

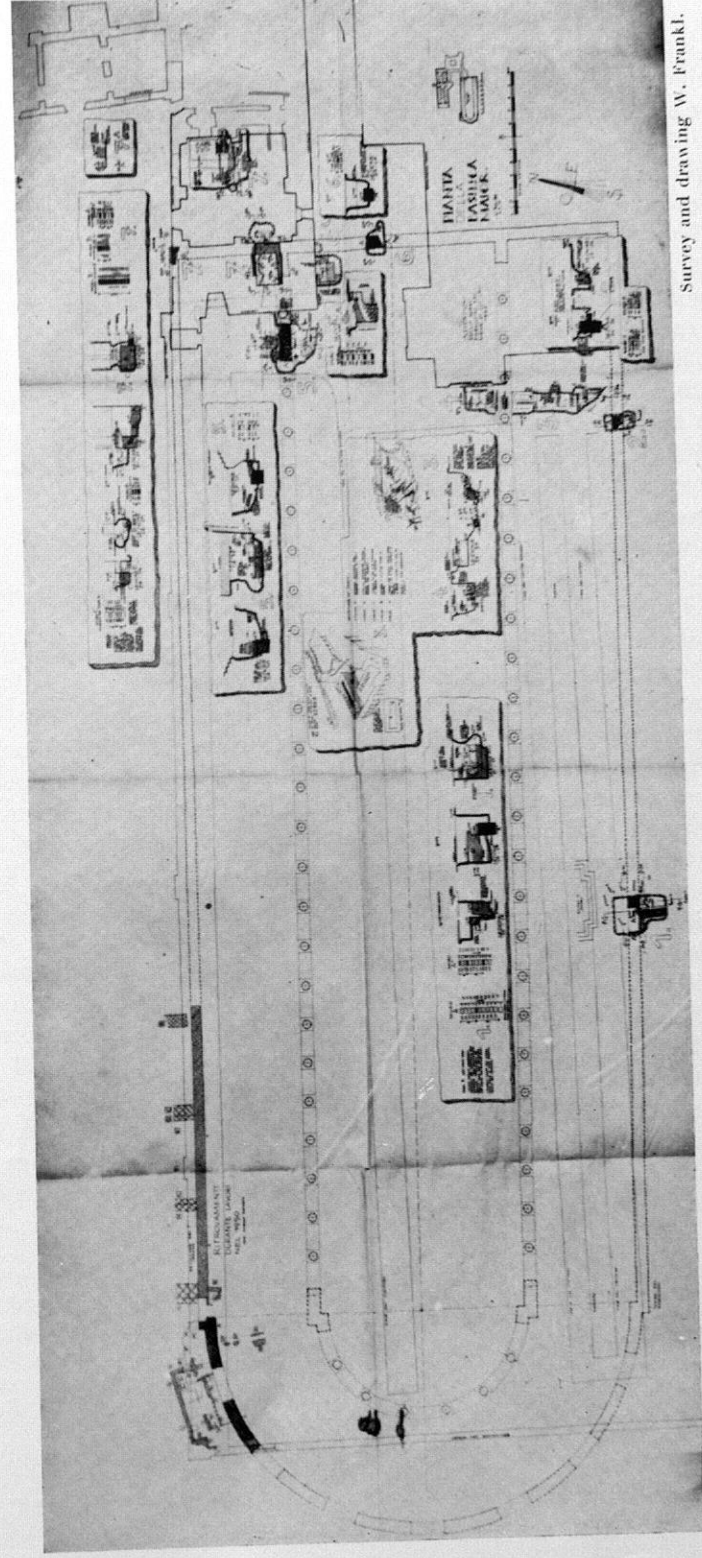


FIG. 3. — S. Lorenzo f. l. m., basilica maior, excavations.

Survey and drawing W. Frankl.

in this lost part; the remnants of a lavishly constructed nucleus of galleries and chambers were traced near the tomb of the saint which apparently still stands at the site it used to occupy in the catacomb⁽¹⁾. This was only to be expected. But it was a surprise when on the Verano plain, where the epitaphs of Flavius Eurialus and Lucillus Pelio had been found, the walls of the *basilica maior* came to light, first observed in 1950 by Wolfgang Frankl⁽²⁾. It turned out to have been a huge structure over 300 feet long and 120 feet wide. Since the site lies on the modern cemetery, only small parts of the building could be dug up, but luck would have that they were key points (fig. 3). Divided into a nave and two aisles, the structure was supported by columns closely spaced and apparently surmounted by an entablature. The entrance side, facing east, seems to have opened in a series of arcades. On the other hand, the aisles continued as an ambulatory around the apse and this ambulatory opened in seven entrances westward towards the Roman highway, the Via Tiburtina. Small chapels, apparently mausolea, were built against the flanks of the structure and dense rows of graves, some still covered by inscribed slabs, paved whatever part was excavated, the nave, the aisles, the ambulatory. While all were subsequently inserted, they all date from the IV and V centuries. Fragments of roof tiles were found all over the site, as well as fragments of vessels, epitaphs, marble and stucco decor. Under the circumstances, the graphic reconstruction was easy. (fig. 4).

The discovery of the *basilica maior ad domnu Laurentiu* coincided with that of two other buildings of the same type in Rome. One was excavated in 1956 by Messrs. Deichmann and Tschira at Tor Pignattara, on the Imperial estate *ad duos lauros* near the Via Labicana, above the catacomb of Marcellinus and Petrus⁽³⁾. Slightly smaller than the structure on the Verano, it presented the same plan: nave, aisles, and ambulatory. The supports between the nave and aisles and those encircling the apse were piers, rather than columns and thus, in all likelihood supported arches. The mausoleum of the Empress Dowager Helena, Constantine's mother, was built against its short east end, a small tomb chapel, supposedly that of Saints Tiburtius, Marcellinus, and Peter (fig. 5, top) against its north flank. Deichmann was also the first to recognize another structure of the type⁽⁴⁾. Known as the *basilica* or *coemeterium Agnetis*, it rose on the Via Nomentana, apparently again on an Imperial estate, thirty odd meters south of the church which in the VII century was inserted into the hill over the tomb of Saint Agnes, thus, as at S. Lorenzo, destroying part of the catacomb. The tall south flank and the curved ambulatory wall of the huge building overlooking the valley to the west are well preserved, as is S. Costanza, the mausoleum of Constantine's daughter, Constantina, which leans against the south flank of the main structure⁽⁵⁾. A few soundings made in 1955 have clarified the plan of the huge building, at least in its outlines⁽⁶⁾. Again the aisles continued as an ambulatory around the apse (fig. 6). The supports, whether columns or piers, remain unknown; but the outer walls of the

(1) KRAUTHEIMER-FRANKL-CORBETT, *Corpus Basilicarum...* II, pp. 70 ff.

(2) *Ibid.* p. 93 ff. and E. JOSI and W. FRANKL, « Ulteriori trovamenti presso S. Lorenzo... », *RAC* 26 (1950), 48 ff.

(3) F. W. DEICHMANN and A. TSCHIRA, « Das Mausoleum der Kaiserin Helena und die Basilica der Heiligen Marcellinus und Peter an der Via Labicana vor Rom », *Jbch. Dsch. Archäol. Inst.*, 72 (1957), 44 ff. (quoted as Deichmann-Tschira, 1957).

(4) F. W. DEICHMANN, « Die Lage der Konstantinischen Basilika der Heiligen Agnes... », *RAC* 22 (1946), 1 ff. (quoted as Deichmann, 1946).

(5) See most recently H. STERN, *Les mosaïques de Sainte-Constance à Rome*, in *Dumbarton Oaks Papers* 12 (1958), 159 ff.

(6) R. PERROTTI, « Recenti ritrovamenti presso S. Costanza », *Palladio*, n.s. 6 (1956), 80 ff.

ambulatory, well preserved as they are, show that from the outset they were pierced by rectangular windows. A long inscription known from two VI century syllogai clarifies the foundation of the structure and its dedication to St. Agnes by Constantina⁽¹⁾.

The close relationship of all three buildings, on the Verano, at Tor Pignattara, and at S. Agnese, has been brought out by Deichmann⁽²⁾ (figs. 3, 5, 6). All are huge and nearly the same size, between eighty and one hundred meters long. In all three, the aisles continue as an ambulatory around the apse. The nave as well as the aisles were apparently roofed, as witness the finds of tiles, the greater strength of the foundation wall of the naves, and the references to roof repairs scattered through the *Liber Pontificalis*⁽³⁾. Whether or not the nave was higher than the aisles and lit by the windows of a clerestory, is from the finds not immediately clear. One could assume that a continuous roof covered nave and aisles⁽⁴⁾. But the comparison with S. Sebastiano where the original clerestory has survived suggests that all the buildings of the group were provided with a window zone in the nave.

In all three structures mausolea lean against the outer walls: the great mausolea of the Imperial ladies at Tor Pignattara and in the *coemeterium Agnetis*, smaller ones at S. Lorenzo as well as at Tor Pignattara, apparently of wealthy members of the congregation. Tombs of the less affluent paved the entire floor in all three buildings: in the structures on the Verano and at Tor Pignattara these dense rows of tombs have been found *in situ*⁽⁵⁾; at S. Agnese some tombs were uncovered in the early XIX century⁽⁶⁾, and loculi, hewn later into the inner wall of the ambulatory are visible to this day. Finally, a martyr's tomb, sheltered by a catacomb close by, was accessible from the large structure or from its forecourt over *gradus ascensionis et descensionis*; those at S. Agnese may have survived more or less on the original site, though obviously enlarged.

A few remarks supplement these observations, which coincide with those made by Deichmann. In the structure near S. Agnese, the tall outer wall of the ambulatory high above the valley, with its huge buttresses, may have been erected in a first period of building, while the inner foundation walls were possibly inserted later, perhaps during construction. In brief, it is possible that here, as an afterthought, a structure originally open to the sky was transformed into a basilical building divided into nave and aisles. Secondly, not only do all these structures lie *extra moenia*, a mile or so from the city, but two of them certainly rose on an Imperial estate. In all likelihood, this was also true of the one on the Verano. Finally, in

(1) DEICHMANN, 1946, p. 3, with reference to older bibliography.

(2) DEICHMANN-TSCHIRA, 1957, p. 81 ff.

(3) *Le Liber Pontificalis*, éd. L. Duchesne, Paris 1886 ff. and 1955 (quoted as *L.P.*), I, 399: Gregory II «... Sancti Laurentii... ecclesiam foris muros sitam, quae trabibus confractis ruinae iam erat vicina reparabit»; *ibid.* I, 500: Hadrian I «... tectura eiusdem beati Laurentii basilicae maiore qui idem distectus erat et trabes eius confracte noviter fecit...»; *ibid.* I, 500: Hadrian I «... cimiterium... beatorum Petri et Marcellini renobavit... et tectum eius noviter fecit...»; *ibid.* I, 222: Innocent I «... consti-
tuit et basilicam sanctae Agnae a presbyteris Leopardo et Paulino sollicitudini gubernari et tegi et ornari...»

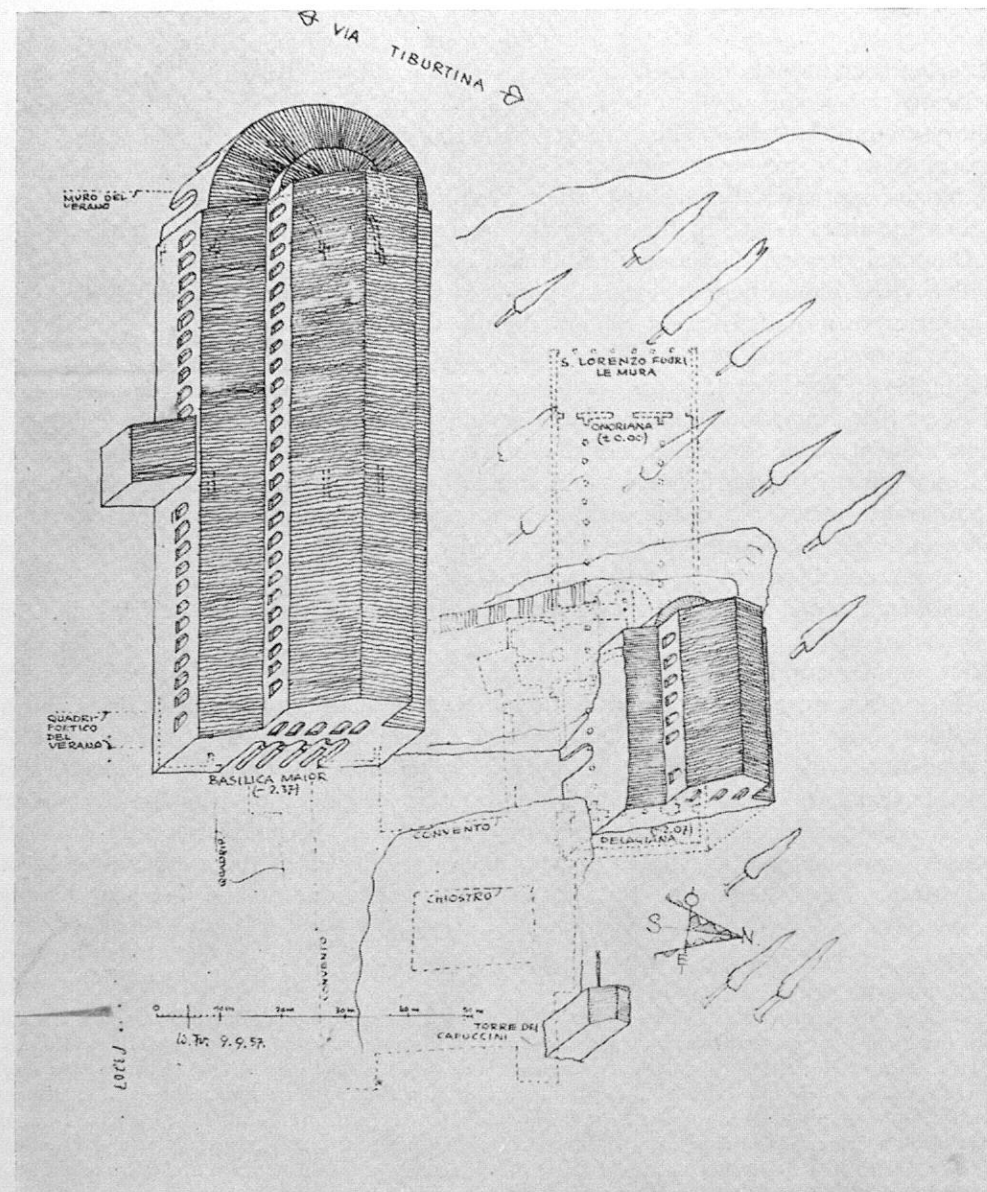
The stress which this last passage possibly places on the roofing of the structure at S. Agnese might be interpreted as supporting the contention made orally by Professor Axel Boëthius that the structure was originally open to the sky. However, the comparison with S. Sebastiano with its clerestory militates against the hypothesis of reconstructing any of the structures as a *basilica discoperta*.

(4) The possibility has been suggested, tentatively in a letter by Professor André Grabar.

(5) DEICHMANN-TSCHIRA, 1957, p. 53 f., consider these graves early medieval; they assume, correctly in our opinion, that an early Christian preceded this medieval cemetery.

(6) G. VALADIER and L. CANINA, *Aggiunte e correzioni all' opera sugli edifizii antichi di Roma dell' architetto A. Desgodetz*, Rome 1843, Parte I, pls. 7, 8, and p. 14.

all three the galleries of a catacomb extended below the structure. At Ss. Marcellino e Pietro these galleries are still accessible; at S. Lorenzo and S. Agnese their existence is ascertained



Drawing W. Frankl.

FIG. 4. — S. Lorenzo f. l. m., *basilica maior* (ca 330) and *basilica ad corpus* (579-590), reconstruction.

by XVI century eyewitnesses⁽¹⁾; in both cases they seem to have extended from an older nucleus in the hill to the north of the structure.

⁽¹⁾ *Corpus Basilicarum* I, p. 19 and pl. III, 2; *Ibid.* II, pp. 33 ff.

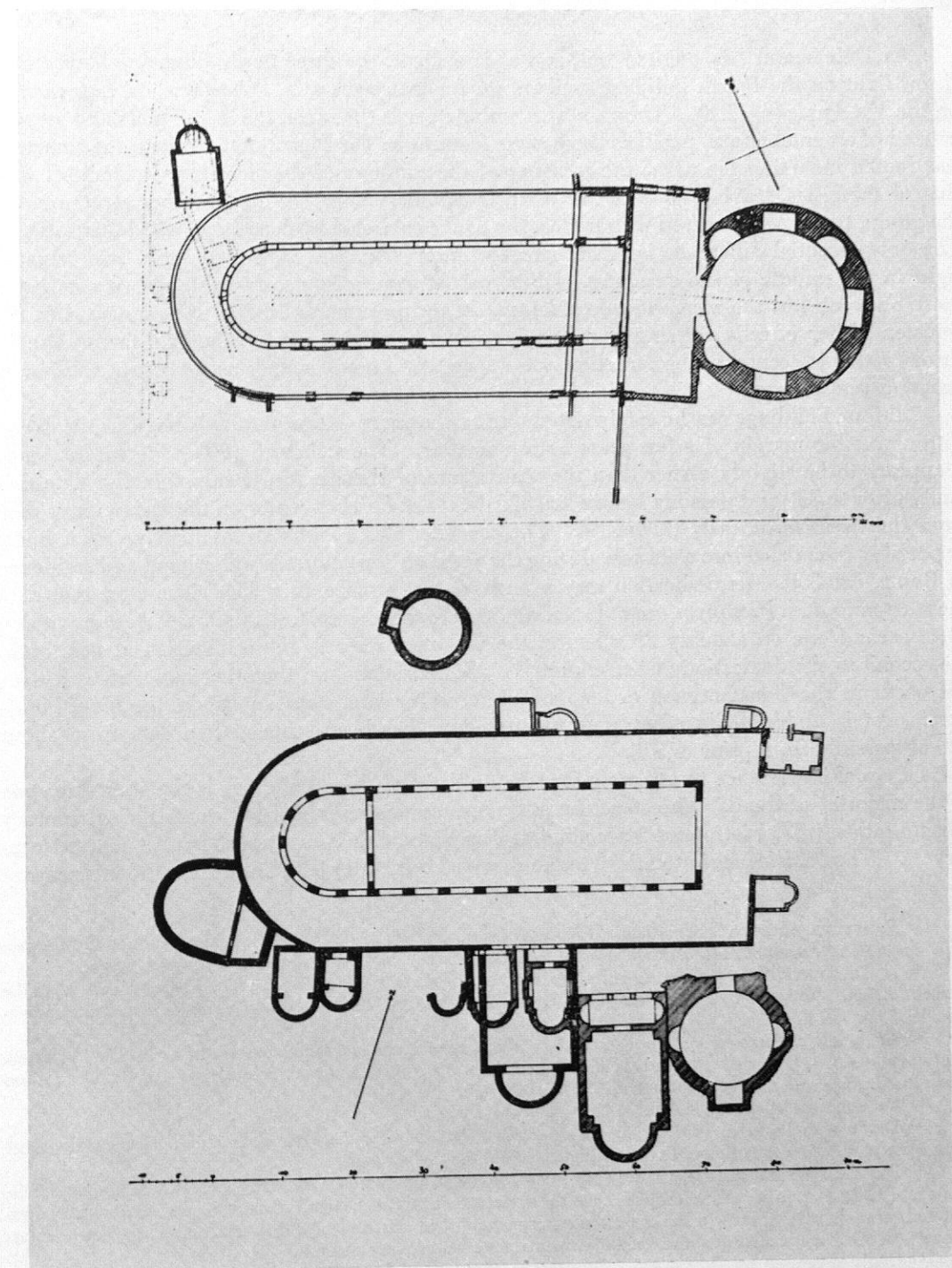


FIG. 5. — SS. Marcellino e Pietro (top) and S. Sebastiano (bottom). After Deichmann-Tschira, 1957.

As Deichmann has pointed out, and as is evident, the three newly discovered structures throw light on the fourth building, well-known for many years, S. Sebastiano *ad Catacumbas* on the Via Appia (fig. 7, 8). The plan with ambulatory is the same, the use of piers and arcades instead of an entablature, parallels these same features at Tor Pignattara. Again, the structure was roofed including the nave; the masonry of the windows of the clerestory is identical with that of the aisles, leaving no doubt as to their common date. As in the other structures of the group, the floor was paved with tombs, the flanks encircled by densely crowded mausolea⁽¹⁾. The only essential difference is, that here the *μαρτύριον*, the venerated spot, was situated right in the middle of the structure, rather than at some distance from it; also it was not a martyr's tomb but the *memoria apostolorum*, set up presumably in 258 to commemorate the transfer, either of relics or simply of the festival of Saint Peter and Saint Paul to this site⁽²⁾. Prior to the VII century, the structure was apparently known simply as *ad catacumbas* or as *memoria apostolorum*⁽³⁾.

All four buildings can be safely dated during the years of Constantine's reign in the West, with a possible margin of a few years before or after. The structure at Tor Pignattara, since it appears to be slightly earlier than the mausoleum of Helena, has been assigned a date certainly prior to 330 and possibly before 320-325⁽⁴⁾. The *basilica maior* on the Verano may date from the twenties or early thirties⁽⁵⁾. The *coemeterium Agnetis* seems to have been built, or possibly remodeled into a church, during the years of Constantina's widowhood and residence in Rome, 338-350. Its dedication may even have taken place after 354, since after that date the *martyrologium Hieronymianum* lists in addition to the original festival of Saint Agnes, January 21, a second one on January 28: hence, the first may refer to the celebration at her tomb, the second to the dedication of her church⁽⁶⁾. S. Sebastiano, on the other hand, since it does not occur in the Constantinian or for that matter in the later donation lists in the *Liber Pontificalis*, yet is undoubtedly of early IV century date, has been suspected to date from about 320 or possibly from prior to 313⁽⁷⁾.

Of equal importance to the early foundation dates of these buildings is the short life span of the majority of them. The structure at S. Agnese was no longer known to the VII century pilgrim guides; SS. Pietro and Marcellino at Tor Pignattara is mentioned last in the VIII century⁽⁸⁾. The *basilica maior* on the Verano survived until after 850, but during the VIII century

⁽¹⁾ P. STYGER, «Scavi a S. Sebastiano», *Römische Quartalschrift* 29 (1915), p. 73, fig. 1; F. TOLOTTI, *Memorie degli Apostoli in catacumbas* (Collezione Amici delle Catacombe), Vatican City 1953, fig. 2 after Styger.

⁽²⁾ H. DELEHAYE, *Les origines du culte des martyrs*, Brussels 1933, p. 264 ff.; Th. KLAUSER, *Die römische Petrus-tradition...*, Cologne-Opladen 1956, p. 73 ff.; E. KIRSCHBAUM, *Die Gräber der Apostelfürsten*, Frankfurt-Main 1957, p. 199 ff.

⁽³⁾ LP I, 212: Damasus «... in catacumbas ubi iacuerunt corpora sanctorum apostolorum Petri et Pauli versibus exornavit»; GREGORY THE GREAT, *Epistolae IV*, ep. 30: «(the bodies of Saints Peter and Paul) ... in loco dicitur catacumbas collocata sunt» (Migne, P.L. 77, col. 703).

⁽⁴⁾ DEICHMANN-TSCHIRA, 1957, p. 74 ff.

⁽⁵⁾ DEICHMANN-TSCHIRA, 1957, p. 84, lean towards a late date for the Verano structure. The development of the apse type which they postulate seems slight ground for this dating.

⁽⁶⁾ DEICHMANN-TSCHIRA, 1957, p. 83. My interpretation of the IV and V century documents in *Corpus Basilicarum I*, p. 16 f., 34 f. as far as I referred them to the catacomb chapel at the tomb of Saint Agnes has obviously been rendered obsolete by the finds in the *coemeterium Agnetis*. The existence of a first catacomb chapel contemporaneous with the huge structure above ground remains nonetheless, very possible.

⁽⁷⁾ Orally suggested by Enrico Josi. DEICHMANN-TSCHIRA, 1957, p. 82 seem to incline towards a Constantinian date.

⁽⁸⁾ LP I, p. 500.

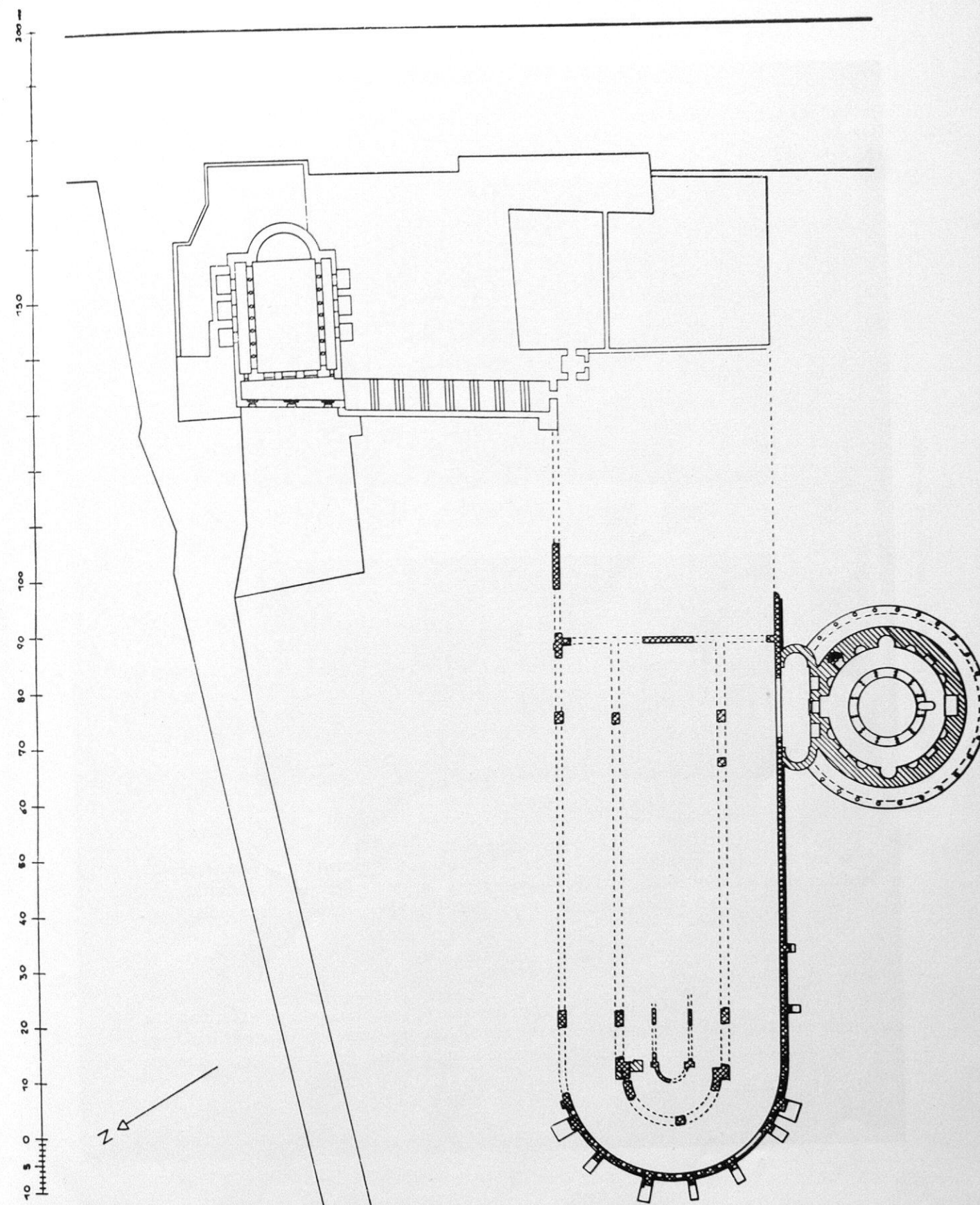


Fig. 6. — S. Agnese, f. l. m., *coemeterium Agnetis* (ca. 350) and *basilica ad corpus* (625-638). After Deichmann-Tschira, 1957.

its dedication had been changed to the Virgin, apparently because its original function and dedication as a second church of Saint Lawrence next to his tomb had become meaningless. Only the structure on the Via Appia has survived to this day; but again its original name as

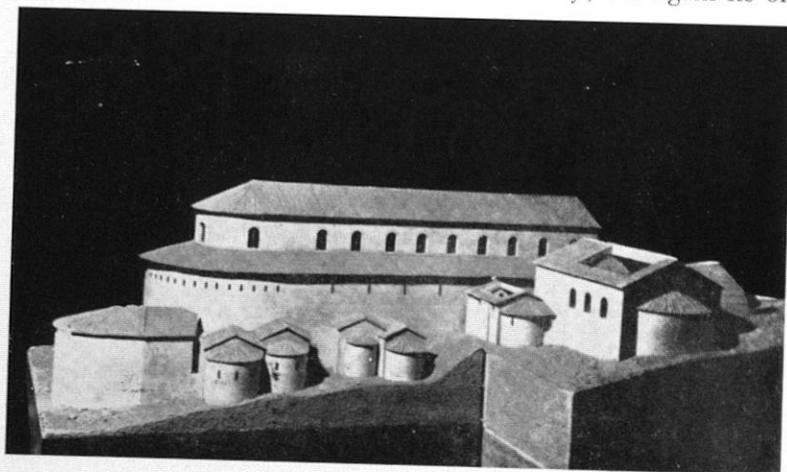


FIG. 7. — S. Sebastiano, reconstruction.
After G. Pacini, *La Basilica degli Apostoli*, Rome, 1951.

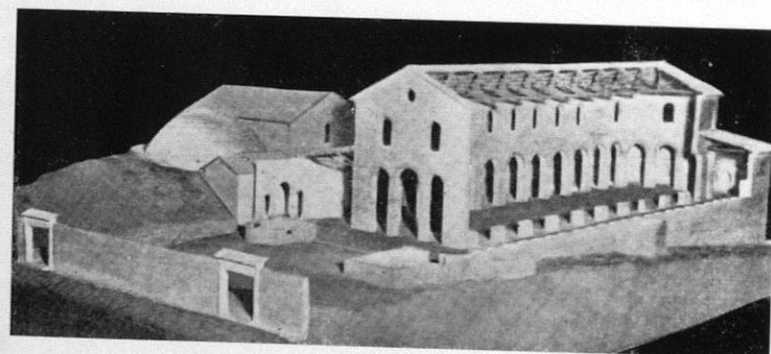


FIG. 8. — S. Sebastiano, reconstruction.
After G. Pacini, *La Basilica degli Apostoli*, Rome, 1951.

early as the VII century gave way to that of Saint Sebastian⁽¹⁾. Apparently, all four structures were either abandoned or had their dedications changed during the VII and VIII centuries; evidently they had lost their *raison d'être* and their original purpose was no longer understood.

III

What, then, was the function of these huge IV century structures, *extra moenia*, near the catacombs in the Roman Campagna? Beyond any doubt, they were ecclesiastical buildings and Mass was celebrated in them. If the Constantinian donation lists incorporated into the

⁽¹⁾ *LP I*, p. 508 and above p. 22, n. 3.



FIG. 9. — S. Lorenzo f. l. m., basilica ad corpus.

Liber Pontificalis can be trusted — and there is no reason to distrust them *a limine* — at least the structures at Tor Pignattara, at S. Agnese and on the Verano were provided with all the appurtenances needed for Mass. To the building at Tor Pignattara, the Emperor specifically gave a silver altar in addition to the altar erected in the adjoining mausoleum; he also donated to the basilica a complete set of altar vessels, two patens of gold, and two of silver, a huge golden chalice with his name engraved on it and a smaller one, five chalices of silver for the celebrants and twenty for communion (? *pro servitio*) and four pitchers (*amae*). For the Verano basilica and for that at S. Agnese, no altars are specifically mentioned; but both buildings received sets of altar vessels, patens, chalices both for celebrants and for communion, and pitchers for the Mass. At S. Agnese, even a baptismal font seems to have existed. To be sure, the listing among the gifts attributed by the *Liber Pontificalis* to Constantine of a lamp « *supra fontem* » may be doubtful. But by the early v century, when Pope Boniface I celebrated the Easter baptism « *in basilica beatae martyris Agnae* », a baptistry must have existed, though certainly it was not at any time identical with the mausoleum of Constantina-Constantia.

Yet, the four structures were not ordinary churches such as those *intra moenia* designed to serve the religious assemblies of the faithful on Sundays or on the great feast days. Indeed, the present position is that broadly speaking, they must be considered as martyria, with the understanding that the center of veneration, the μαρτύριον proper as a rule lies outside the structure. Indeed, the tomb of the martyr, be it Saint Lawrence, Saint Agnes, or Saints Peter and Marcellinus, or the sarcophagus of the founder, whether Helena or Constantina, rise outside the building in a catacomb or an adjoining mausoleum. In the structure *ad catacumbas*, the III century shrine of the apostles was buried below the floor of the new building and remained inaccessible. This separation of the assembly building from the center of veneration is viewed as occurring not infrequently in IV century martyria, beginning with the buildings on Golgotha. Given the lack of space around the μαρτύριον inside the catacomb or the Imperial mausoleum, so the reasoning continues, the memorial services at the anniversary of the martyr or, for that matter, the founder, would have taken place in the huge building; hence, they would have contained the altar for celebrating Mass and they would be the repositories of the altar vessels and communion chalices listed in the *Liber Pontificalis*. No altar would have risen over the tomb of the martyr in the catacomb, at least not until the later v century. This seems to be roughly the position prevailing at this point ⁽¹⁾.

In part, no doubt, the position is correct. But it seems to me that it should be modified on several counts. A passage in the life of Melania the Younger elucidates the situation as it existed in the last years of the IV century at S. Lorenzo ⁽²⁾. The events fall some time between 397 and 400, or possibly in 402. Melania was pregnant, but wanted to attend the feast of Saint Lawrence, *in sancti martyris basilica* on the vigil of his *dies natalis* and spend the night in prayer. Forbidden by her parents to do so, she passed the night in devotion in her house chapel, but went next morning with her mother « *ad martyrium beati Laurentii* ». When she returned

⁽¹⁾ DEICHMANN-TSCHIRA, 1957, p. 92 ff.

⁽²⁾ *Vita S. Melaniae Junioris*, ed. C. SMEDT, *Analecta Bollandiana* VIII (1889), p. 16 ff., esp. p. 23 f.; *S. Melaniae Junioris Acta Graeca*, *ibid.* XXII (1903), p. 5 ff. esp. p. 10 f.; see also A. D'ALÈS, *Les deux vies de sainte Mélanie la Jeune*, *ibid.* XXV (1906), 401 ff. The Greek text, much shorter than the Latin version, omits the reference to the basilica.

I am greatly indebted to Enrico Josi for calling my attention to the passage to which he had alluded in passing in *Roma Nobilis* (ed. I. Cecchetti, Rome 1952, p. 361), a publication which had escaped my attention. He dates the event described in the *Vita Melaniae* 402, rather than 397-400.

home, labor started and she nearly died. Thereupon, her husband, Pinianus, rushed to Saint Lawrence « *ad sanctum martyrem* » — this being the customary term for the martyr's grave — and *prosternens se sub altare*, in proskynesis below the altar, implored God to save her life. In short, the huge structure on the Verano is clearly distinguished from the *martyrium* where apparently prayers offered to the martyr are of greater efficacy, since obviously his tomb is enclosed within the *martyrium*. An altar rises in the *martyrium*, and since Pinianus prostrated himself *ad sanctum martyrem* below the altar, this latter rose, presumably, over the martyr's grave. The date of this altar remains uncertain; it could have been set up by Damasus, 368-384, who decorated an altar of Saint Lawrence, either in the basilica or at his tomb, but it might as well have gone back as far as Constantine ⁽¹⁾. Moreover, the passage suggests that the vigil and night-long prayers preceding the feast of the martyr took place in the basilica. The *martyrium* and his tomb, on the other hand, were apparently visited on his feast day proper, August 10. To be sure, if an altar rose over the tomb of Saint Lawrence in his *martyrium* in the catacomb, another altar might well have stood in the basilica, just as in the group of buildings at Tor Pignattara where the basilica as well as the mausoleum of the empress dowager each sheltered an altar. But neither at the Verano nor at S. Agnese can the existence of an altar in the basilica proper be proven so far.

Indeed, it is strange that prior to the V century and even later, none of the four structures *extra moenia* seem to have been quite on a par with regular church buildings, either juridically or in the eyes of the contemporaries. Despite their huge size and their undeniable popularity, no permanent clergy was assigned to them, but like any catacomb they were supervised and serviced by the staff of one of the city churches. Occasionally, to be sure, one or the other was put to uses ordinarily reserved for parish churches or for the bishop's cathedral in the Lateran. But this occurred only under exceptional circumstances, and indeed, such illicit transgressions are always remarked upon by the contemporary sources. The people of Rome, opposed to Pope Damasus, in 366 held religious meetings without benefit of clergy « *stationes per coemeteria martyrum sine clericis celebrabant...* ». When congregating « *... ad sanctum Agnem...* », apparently in the huge structure near S. Costanza, they were massacred by a mob of the papal faction ⁽²⁾. The irregularity of celebrating a « *statio* », that is, keeping a solemn fast interlarded with hymns and scriptural readings in the absence of the clergy is apparent from the overtones of the report. Or else the *Liber Pontificalis* reports that Pope Liberius, prevented from entering the city, « *habitavit in cimiterio sanctae Agnae* » ⁽³⁾. *Cymerium* in this context can mean only a sizeable building above ground, presumably again the large structure; thus one would like to interpret the term « *habitavit* » as meaning « *to reside* », « *to use as a cathedral* ». Late as they are, the *Gesta Liberii* of about 500 probably reflect a good tradition with the correct overtones of irregularity when reporting that Liberius baptized at Easter « *sicut consuetudo in eodem coemeterio* » ⁽⁴⁾. The same overtones pervade the *Liber*

⁽¹⁾ DEICHMANN (Deichmann-Tschira, 1957, p. 92 ff.) is inclined to think that « the true altar tomb was known to the first half of the V century only in exceptional cases ». (*Ibid.*, p. 105). Regarding the situation at S. Lorenzo he wonders whether the tomb of the martyr was not isolated from the rock of the catacomb only by Sixtus III (432-440) or perhaps by Damasus, rather than by Constantine (*ibid.*, p. 95). I myself used to have doubts regarding the authenticity of the passage in which the *Liber Pontificalis* describes the building activity of the emperor in the catacomb of S. Lorenzo (see DEICHMANN, *ibid.*, p. 95, n. 19). But these doubts have been removed through the more recent excavations.

⁽²⁾ *Epistolae Imperatorum pontificum...*, ed. O. Guenther (CSLE 3), Vienna 1895, p. 4.

⁽³⁾ LP I, 207.

⁽⁴⁾ MIGNE, P. L. 8, col. 1392.

Pontificalis when it reports how the schismatic Pope Boniface I (418-422) « *celebravit baptismum Paschae in basilica beatae martyris Agnae...* »⁽¹⁾, and how he resided « *habitavit... in coemeterio sanctae Felicitatis...* »⁽²⁾, or when it refers, much later, to John III (561-574) who « *retinuit se in cimiterio... Tiburtii et Valeriani* » (should this be emended to Marcellini?) « *et habitavit illic multum temporis ut etiam episcopos ibidem consecraret...* »⁽³⁾.

The sources call these structures *extra moenia* either *basilicae* or *coemeteria*. The term *basilica* is colorless; it simply means assembly hall. Within this broad generic concept it has no specific significance, neither functionally nor structurally. *Coemeterium*, on the contrary, is functionally a specific term, meaning graveyard and nothing else: a graveyard underground, that is a catacomb, or a graveyard under the open sky. Why not, then, a covered graveyard? Indeed, all the structures in question were densely paved with tombs: S. Sebastiano, as demonstrated by the excavations of 1915; the Verano basilica, as shown by the soundings in 1957; the structure at Tor Pignattara as evidenced by the findings in 1956; S. Agnese, as witnessed by a small sounding in the early XIX century. In all, mausolea were built against the outer walls. All goes to indicate, then, that the structures were neither churches in the ordinary sense, nor simply *martyria*. They were, in our opinion, as much as anything, huge covered burial grounds, *coemeteria subteglata*, *coemeteria cooperta*. But they were more than just that.

Smaller covered *coemeteria* likewise existed in Rome and its vicinity. The *coemeterium* built near Velletri by one Faltonia Hilaritas and given to the local congregation « *... coemeterium a solo sua pecunia fecit et hunc religioni donavit...* »⁽⁴⁾ may have been small; but apparently it was a covered burial place, perhaps originally private, but then donated for public use. Of greater interest is an epitaph noted first in the XVI century in the pavement of S. Paolo f. l. m. and now in the Lateran collections⁽⁵⁾. On the basis of its lettering and spelling, it used to be attributed to the VII century; present opinion seems to lean towards an earlier, possibly V century date⁽⁶⁾. In any event, the arrangements described are so characteristic of the martyr cult of Constantinian and post-Constantinian times, that the text cannot possibly date after 430. The titular of the epitaph, Eusebius, had repaired the entire cemetery including the columns in the *porticus* « *... cimiteriu(m) totu(m) et columnas in porticos...* », the paintings and the roof with tiles, laths, nails, and wood-work « *... (tec)tu cum tegulas et tabl(inas) et acutos et materi(ata)...* », the marble bath with low benches and the window panes in the clerestory « *... (fenes)tras speclara item in s(up)eriora...* » and the fenced-in cloister « *pal(atiu) clostra...* ». The text has been taken to refer to an area *sub divo*, a *basilica discoperta*, surrounded by colonnaded porticoes⁽⁷⁾. But *porticus* in early Christian Latin means aisles as well as porticoes, and the singular *tectum* seems to fit a basilica or a small three-aisled hall as

⁽¹⁾ LP I, 227.

⁽²⁾ *Ibid.*

⁽³⁾ LP I, 365.

⁽⁴⁾ *Not. Scavi*, 1922, p. 250; E. DIEHL, *Inscriptiones Latinae Christianae Veteres*, Berlin 1924 ff. (henceforth quoted as *ILCV*), no. 3681 A.

⁽⁵⁾ First published by A. BOSIO, *Roma sotterranea* (ed. 1650), p. 201; for the latest edition of the text, commented and emended, see A. SILVAGNI, *Inscriptiones Christianae Urbis Romae* n.s. II, p. 138, no. 4794, pl. XXXIII, 5 a.

⁽⁶⁾ Both Father Antonio Ferrua, S. J., and Professor Josi in front of the original pronounced themselves in favor of a V century date for the lettering.

⁽⁷⁾ R. EGGER in E. DYGGVE and R. EGGER, *Der altchristliche Friedhof Marusinac (Forschungen in Salona III)*, Vienna 1939, p. 118.

well as the quadriporticus of an open area with its four roofs. Likewise, the reference to upper windows evokes the clerestory of a basilica rather than a small bath building. Hence, the structure may as well have been a covered *coemeterium*. Be this as it may, the heirs of Eusebius later built the entrance to the martyrs from the public road « *introitu(m) at martyres (qu)od est in publicu...* », the round *mensae* of the martyrs « *mesas at martyres rota(s)* » and the dining room (or perhaps the dining couch) for the banquet « *... at con(vivi)a cubiculu(m)...* ». In short, the *coemeterium*, whether roofed or *sub divo*, was accompanied by a funeral banquet room with round *mensae* and this *cubiculum ad martyres* had a separate entrance. The situation, *mutatis mutandis* compares with that at S. Lorenzo or S. Agnese where the huge *coemeterium* is distinct from the *martyrium*, the site *ad martyrem* down in the catacomb.

The covered *coemeteria* of Rome should, it seems to me, be distinguished from the cemeterial basilicas so frequent in the early Christian world from the latter IV through the VI centuries. « Cemeterial basilicas » should be defined correctly as *basilicae ad corpus*. They are built over the tomb of a martyr and indeed the previous existence of the tomb on the site is the *raison d'être* for their construction. The specific situation matters little. The tomb may lie in a catacomb and thus enforce the building of a church sunk down into the hill, as is the case when in the VI and VII centuries, *basilicae ad corpus* were set up in the Roman catacombs over the tombs of the martyrs, sometimes remodeled from smaller *martyria*, to use the terminology of the *Vita Melaniae*: S. Ermete in Bassilla, S. Generosa, and S. Ippolito represent the latter case; S. Petronilla in Domitilla, and the basilicas with galleries at S. Lorenzo (fig. 9) and S. Agnese are large *basilicae ad corpus* enclosing the martyr's grave at the level of a catacomb gallery⁽¹⁾. Or else the tomb of the martyr may have been situated originally on a graveyard under the open sky and was later enclosed within a *basilica ad corpus*. In this case, the Christian or pagan tombs and mausolea of the pre-existing cemetery on the site to be occupied by the new structure were razed. Only the grave (or the *memoria*) of the martyr, sometimes together with its sheltering apse, was singled out to become the focal point towards which the new *basilica ad corpus* was oriented. Set aside from the nave and aisles, it was sheltered by a structure of its own, frequently the apse of the new building.

Such *basilicae ad corpus* above ground are numerous all over the Christian world, in Spain, in North Africa, in Dalmatia, at Rome, and presumably, all over the East. In architectural type they vary. In Rome, both the Constantinian basilica of St. Peter and the late IV century structure of St. Paul outside the Walls evolve a special type; the shrine of the saint is enclosed in a transept, a transverse structure joined to the apse and set apart from the nave and aisles which were reserved for the congregation⁽²⁾. In Salona, the basilica at Manastirine, dated about 400, takes up this « Roman » type; but other *basilicae ad corpus* in the same city, such as the Basilica of the Five Martyrs at Kapljuč of the late IV century, the south basilica of the Anastasius complex at Marusinač, circa 426 (fig. 10), and presumably the basilicas at the South and East cemetery, adopt the plan of an ordinary basilica *intra moenia*, with nave, aisles and apse, the latter housing the martyr's grave⁽³⁾. The type of the regular basilica was replaced

⁽¹⁾ S. Ermete: *Corpus Basilicarum* I, pp. 196 ff.; S. Generosa: G. B. DE ROSSI, *Roma sotterranea* III, pp. 651 ff.; S. Ippolito: P. STYGER, *Römische Märtyrergriifte*, Berlin 1935, pp. 185 ff.; S. Petronilla: O. MARUCCI, *Monumenti del Cimitero di Domitilla (Roma sotterranea, n. s. I, 1)*, Rome 1914; S. Lorenzo: *Corpus Basilicarum* II, pp. 44 ff.; S. Agnese: *ibid.* I, pp. 14 ff.

⁽²⁾ J. B. WARD PERKINS and J. TOYNBEE, *The Shrine of Saint Peter*, London 1956, esp. pp. 200 ff.

⁽³⁾ Kapljuč: J. BRODSTED and E. DYGGVE, *Recherches à Salone I*, Copenhagen 1928, pp. 36 ff.; Manastirine: *Forschungen in Salona* II, pp. 18 ff.; Manastirine: *ibid.* III, pp. 14 ff.

only occasionally, as in the North building of the Anastasius complex, by an area terminating in the apse with the martyr's grave and surrounded by colonnaded porticoes, a basilica *disco-perta* ⁽¹⁾.

Architecturally, then, because they shelter the Martyr's shrine inside the building, the *basilicae ad corpus*, whether in Rome or Salona, are fundamentally different from the *coemeteria* of Constantinian Rome where the *martyrium* lies, as a rule, outside in the catacomb.

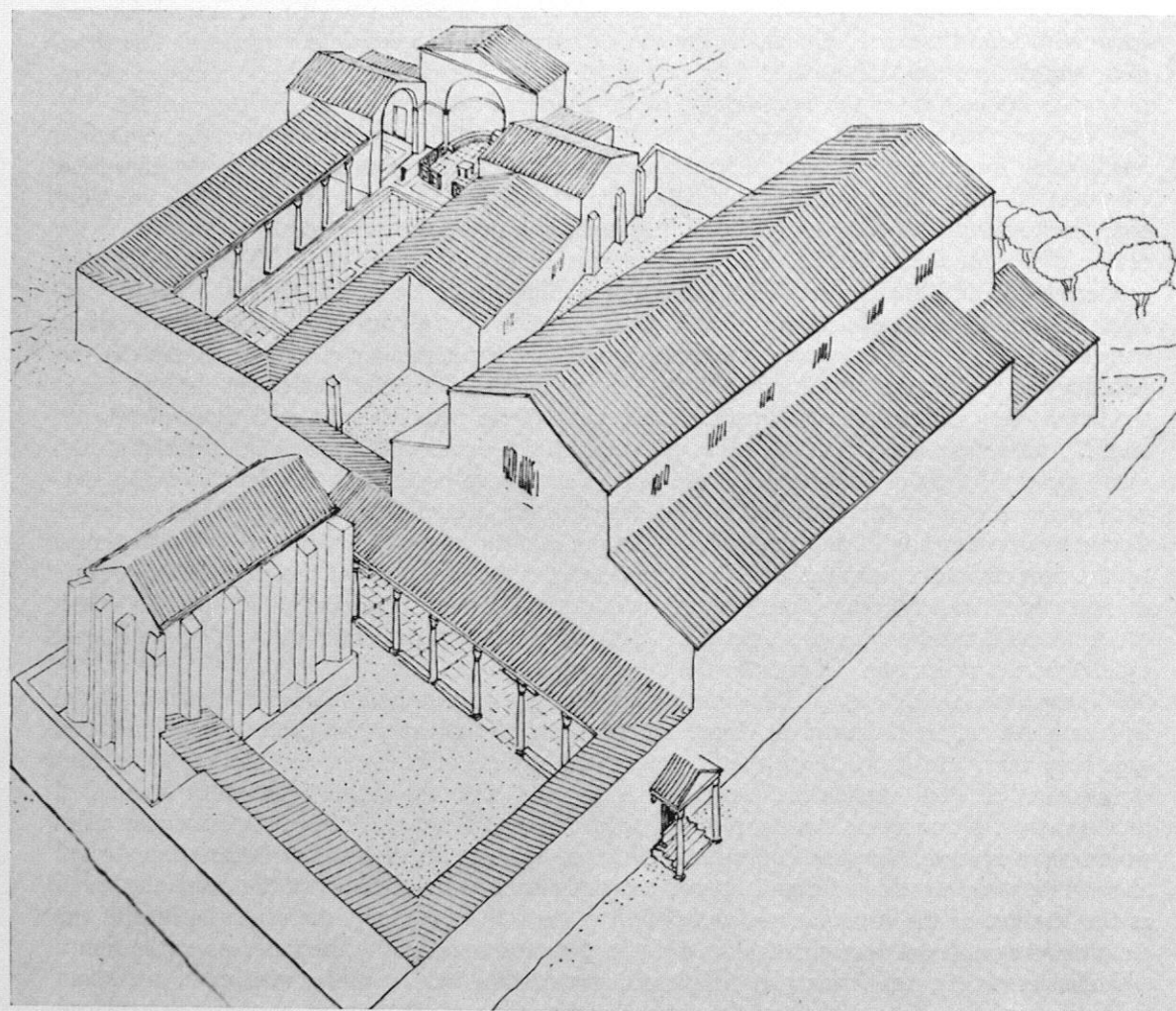


FIG. 10. — Anastasius complex, Salona = Marusuač, reconstruction. After E. Dyggve, *Forschungen in Salona*, III.

They are equally different in function and in origin. They rise on cemeteries, be they *sub divo* graveyards or catacombs, but they are not cemeteries, primarily. Their focal point and *raison d'être* is the martyr's grave. When at a later point ordinary graves were scooped into

⁽¹⁾ Summaries in E. DYGGVE, *History of Salonitan Christianity*, Oslo 1951.

their floors, it was an *ex post facto* development. They are regular *martyria*, martyrs' shrines, very different both in function and type from the covered *coemeteria* of Constantinian times in Rome whose primary function is to serve as a graveyard.

North Africa like Rome, in contrast to Dalmatia, seems to have known both *basilicae ad corpus* and covered *coemeteria*. The church of S. Salsa at Tipasa rises on a pre-existing cemetery ⁽¹⁾. From among its graves, that of the saint was isolated and turned into the focal point both of the IV century church and its mid-V century enlargement. While burials on the surrounding cemetery were numerous through the IV and V centuries, inside the basilica they became frequent only after the early VI century ⁽²⁾. Similarly, at Carthage, the basilica of St. Cyprian was focused, probably in the V century, on what was presumably a *memoria* of the martyr isolated from among the tombs of an older cemetery ⁽³⁾. Again, burials inside the church were rare while both the surrounding cemetery and the atrium of the church were paved with graves. But it seems that in Africa the *basilicae ad corpus* developed at an early point into covered cemeteries; the tomb of the martyr attracted burials of ordinary mortals. The two successive buildings at Uppenna (Henrich Chigarnia) illustrate this situation: numerous graves are arranged throughout the nave and aisles, while the *martyrium* of the martyrs occupies a small enclosure opposite the apse ⁽⁴⁾. (At a still later point in churches erected on cemeteries, a reliquary casket took the place of the martyr's tomb while nave and aisles were filled with ordinary graves ⁽⁵⁾.) On the other hand, North Africa did have covered *coemeteria*. The large basilica at Tabarka ⁽⁶⁾ was filled with graves, while mausolea flanked its outer walls, but so far no trace of a martyr's tomb has been established. (In Spain, always closely related to North Africa, a similar structure has come to light at Vega del Mar ⁽⁷⁾.) Finally, the chapel of Bishop Alexander at Tipasa is clearly a *coemeterium coopertum*, including numerous graves and at least one *mensa* for funeral banquets ⁽⁸⁾.

Indeed, the true character of these roofed cemeteries, whether in North Africa or in Rome, can be understood only against the background of the funerary ritual which was alive around the graves both of ordinary mortals and of martyrs in the IV and into the V century. If not its main focus, an essential part of this ritual was the funeral banquet carried over from pagan times. On given days during the first year of mourning, afterwards on the anniversary of the death, the *dies natalis*, the family and friends of an ordinary mortal would assemble for a funeral banquet, just as their pagan ancestors had done and as their pagan contemporaries did. The character of these Christian *refrigeria* is known both from inscriptions and from early Christian writings. It has been described in recent time so frequently that a brief summary should suffice here ⁽⁹⁾. The mourners would recline around a *mensa*, a sigma-shaped round

⁽¹⁾ S. GSELL, Tipasa, *Mél. Ec. Franç.* 14 (1894) 291 ff.; IDEM, *Monuments antiques de l'Algérie*, Paris 1901, II, 323 ff.; E. ALBERTINI, *L'Archéologie chrétienne en Algérie*, in *Atti III Congresso internazionale di Archeologia Cristiana*, Rome 1934, pp. 411 ff., esp. 420 f.

⁽²⁾ GSELL, *op. cit.* 1894, p. 385 ff.

⁽³⁾ J. VAULTRIN, «Les basiliques chrétiennes de Carthage», *Revue africaine* 73 (1932), 188 ff., esp. 279 ff.

⁽⁴⁾ M. ROBIN, «Note sur la basilique byzantine d'Uppenna», *Bull. arch.* 1905, p. 368 ff.

⁽⁵⁾ A. BERTHIER, *Les vestiges du Christianisme dans la Numidie centrale*, Algiers [1942], p. 193 ff. and *passim*.

⁽⁶⁾ BENET, «Les fouilles de Tabarka», *Bull. arch.* 1905, pp. 378 ff.; P. GAUCKLER, «Mosaïques tombales d'une Chapelle de Martyrs», *Monuments Piot* XIII (1907), pp. 175 ff.

⁽⁷⁾ JUNYENT, *Atti III Congresso internazionale di Archeologia Cristiana*, pp. 258 ff.

⁽⁸⁾ *Bull. Com.* 1892, 466 ff.; GSELL, *Monuments antiques de l'Algérie* II, pp. 333 ff. *Bull. Com.* 1938, 40, pp. 422 ff.

⁽⁹⁾ F. VAN DER MEER, *Augustinus als Seelsorger*, Cologne 1953, pp. 487 ff. with reference to the sources and the older bibliography.

or rectangular stone table, built over the tomb or more frequently near it⁽¹⁾. If placed over the tomb, the plaque was occasionally pierced by holes for pouring libations; at times, especially in North Africa, it bore scooped into it the reproduction of plates and dishes⁽²⁾. Wine, bread, oil, and possibly other foods were placed on the grave or on a small round table nearby⁽³⁾, while the survivors, assembled around the main table, would feast to their hearts' desire and recount the deeds and the virtues of the beloved one, as at any good wake — Tyrolian, Irish, or Jewish. The epitaph of one Aelia Secundula has been quoted more than once: she died in 299 and her children « set a stone mensa over her grave where foods, goblets, and *couverts* were laid, late in the evening (*scil.* at the vigil of her *dies natalis*) while we swapped tales about our good mother and sang her praise... »⁽⁴⁾.

The date of the first observances of Mass and communion at these private celebrations is not quite clear⁽⁵⁾. On the other hand, solemn mass at the tomb of a martyr was said on his *dies natalis* as early as the II century⁽⁶⁾. The *Oratio ad sanctorum coetum* whether or not pronounced by Constantine, leaves no doubt; hymns were sung, psalms and praise to the Lord recited, mass was said «... and often a modest meal is prepared for the poor and the wretched⁽⁷⁾ ». In Rome and in Africa, certainly in the late IV century, this modest meal was a huge feast on the vigil of the *dies natalis*, different from a private funeral banquet only in the far greater number of the participants. Quite naturally, the banquets became noisy, the mobs got out of hand, and rowdiness was rampant. The often quoted attacks of Saint Augustine against such abuses⁽⁸⁾ render a vivid picture of the goings-on — drunkenness, brawls, gobbling, bawdy songs, dancing — at the *mensae* of the martyrs in North Africa. But the situation by 400 was no different in Rome. Augustine himself, in some embarrassment had to admit the « daily tippling » (*cotidianae vinulentiae*) going on inside S. Peter's in Rome⁽⁹⁾ another structure outside the walls, needless to say, enclosing a martyr's shrine, and by then, filled with graves and flanked by rows of mausolea. A famous letter of Paulinus of Nola describes a funeral banquet, given in 397 in the atrium and in the nave and aisles of St. Peter's for all the poor of Rome, though in memory not of the martyr, but of an ordinary mortal, Pammachius' wife, Paula⁽¹⁰⁾. Banquets in honor of the martyr were customary at the same time at Nola-Cimitile in Campania⁽¹¹⁾.

Funeral banquets in memory both of martyrs and of ordinary mortals originally seem to have been customary all over the Christian world, and they survived for a long time. Saint Am-

⁽¹⁾ Summary of the evidence with special regard to Salona, E. DYGGVE, *History of Salonitan Christianity*, Oslo 1951, pp. 106 ff. For the monumental evidence in Spain, see J. SERRA VILLARO, *Excavaciones en la necrópolis de Tarragona* (Junta Superior de Excavaciones y antigüedades, 104, 1928), Madrid 1929. E. JUNYENT, *I monumenti cristiani di Spagna, Atti III Congresso...*, Rome 1934, pp. 255 ff., esp. p. 271; for North Africa, see E. ALBERTINI, *op. cit.*, pp. 421 ff.

⁽²⁾ GSELL, *Les monuments antiques de l'Algérie* II, p. 48; CABROL-LECLERCQ, *Dictionnaire d'archéologie et de liturgie chrétienne* XI, 1, col. 113 f. s. v. *mensa*, both with reference to bibliography.

⁽³⁾ A. M. SCHNEIDER, *Mensa oleorum*, in *R. Qu. Schr.* 35 (1927), 287 ff.

⁽⁴⁾ E. DIEHL, *ILCV*, no. 1570; see also VAN DER MEER, *op. cit.*, pp. 517, 665.

⁽⁵⁾ J. A. JUNGEMANN, *Missarum Solemnia*, Freiburg 1952. I, 286, refers to the V or VI century.

⁽⁶⁾ H. DELEHAYE, *Le culte des martyrs*, Brussels 1933, p. 34, 41.

⁽⁷⁾ MIGNE, *P. G.* 20, col. 1272; see also DELEHAYE, *op. cit.*, p. 42.

⁽⁸⁾ *Ep.* 22 and 29; *Sermones* 252, 310, 311; see also VAN DER MEER, *op. cit.*, pp. 532 ff., 674 (notes).

⁽⁹⁾ AUGUSTINUS, *Ep.* 29, *loc. cit.*

⁽¹⁰⁾ PAULINUS OF NOLA, *Ep.* XIII, 11-13 (*PL* 61, col. 213 ff.).

⁽¹¹⁾ *Id.*, *poema* XXVII (*PL* 61, col. 660 f.).

brose in Milan had set out to abolish the feasts at least at the graves of the martyrs⁽¹⁾. A characteristic incident has often been quoted: in 384, Monica, Augustine's mother, when about to take an offering of wine, cakes, and bread to the tombs of some martyrs in Milan, was told by the doorkeeper of the bishop's having forbidden such practices⁽²⁾. But the opposition progressed slowly and many churchmen closed an eye, as did Paulinus of Nola, when, in 402, commenting on the noisy feasts in honor of the local martyr S. Felix⁽³⁾. Augustine, in North Africa, was able to forbid banquets at the *mensae* of the martyrs in 395, at least in his bishopric and to replace them by the celebration of the Eucharist alone⁽⁴⁾. But the fight was hard. Time and again he stressed, as he once put it, that the *mensa* of Cyprian was neither a place where the martyr had feasted nor was it a place to feast with the martyr (as presumably had been the case formerly), but to say Mass «... *non in qua pascat sive pascatur* », but «... *in qua sacrificium Deo offeratur*... »⁽⁵⁾. Throughout the greater part of Italy and in most countries across the sea, too, according to him, banquets at the martyrs' graves were gradually being eliminated⁽⁶⁾. Indeed, after the beginning of the V century, apparently few traces of feasting at the graves of martyrs were left in Rome.

On the other hand, private banquets in memory of ordinary mortals continued for some time undisturbed. Augustine himself, while opposing them, was indulgent⁽⁷⁾. In his old age, in 412, he only pointed out that at least « the better Christians » had abandoned the custom⁽⁸⁾. In Nola, the custom apparently continued. Since the tombs of ordinary mortals, however, were located near the graves of the martyrs, such private banquets continued to take place near the martyrs, though not specifically in their honor. But simple minds could hardly be expected to draw a clear line of distinction.

In the long run, the Church succeeded in stamping out two different elements of the ritual for ordinary mortals and martyrs respectively. The feasts at the tombs of the martyrs disappeared, but their *mensae* over or near their graves survived transformed into altars. On the other hand the *mensae* have disappeared from the tombs of ordinary mortals, but the feasts have continued to this day, including at times even the feeding of the defunct: in Serbia where still some forty years ago, the priest poured a glass of wine into the tomb⁽⁹⁾; in Greece where on All Souls, a dish of wheat is placed on the grave; among the Polish gypsies who on that day bury a ham and pour *raki* on the cemetery⁽¹⁰⁾; at Naples where a picnic is held over the tomb; and of course, in any wake.

The relationship between the martyr's tomb, a burial ground for the faithful, and the celebration of funeral banquets both in honor of the martyr and of ordinary mortals seems to be the source of the huge covered structures outside the walls of Rome. Had it been merely a question of gaining room for the burials, the mere enlargement of a cemetery *sub divo* would have sufficed where such cemeteries were customary, as they were in by far the largest part of

⁽¹⁾ AMBROSIUS, *De Helia et ieiunio*, cap. 17 (*PL* 14, col. 754).

⁽²⁾ AUGUSTINUS, *Confessionum libri XIII*, lib. VI, cap. 2 (*PL* 32, col. 719 f.).

⁽³⁾ See p. 32, note 11, and VAN DER MEER, *op. cit.*, pp. 528, 667.

⁽⁴⁾ AUGUSTINUS, *Sermo* 310, cap. 2 (*PL* 33, col. 1413) and *Ep.* 29 (*ibid.* 33, col. 114 ff.); see the vivid presentation of the situation by VAN DER MEER, *op. cit.*, p. 536 ff.

⁽⁵⁾ AUGUSTINE, *Sermo* 310. 2 (*PL* 33, col. 1413).

⁽⁶⁾ *Idem*, *Ep.* 22 (*ibid.* 33, col. 91).

⁽⁷⁾ VAN DER MEER, *op. cit.*, p. 540 ff.

⁽⁸⁾ AUGUSTINUS, *De civitate Dei* VIII, 27 (*PL* 41, col. 255).

⁽⁹⁾ F. J. DOELGER, *Ichthys* II, Münster, Westf. 1922, p. 571.

⁽¹⁰⁾ *New York Times*, April 12, 1959.

the Christian world. But the funeral banquets would require a covered space. Hence, in North Africa, the *martyrium*, the building which enclosed the martyr's tomb as well as the graves of such faithful as could acquire a spot in the coveted vicinity of his *mensa*, became both burial ground and banquet hall. Where, as in Rome, catacombs were the favorite, though not the only burial places, the need for huge structures for both burial and banquet was felt even more strongly. Burial in the catacombs, because of the labor involved, was costly and the space insufficient, as the number of faithful rapidly increased during the IV century. Funeral banquets inside the catacomb, still possible for small family gatherings, became entirely impossible at the feast of the martyr.

For the huge crowds gathered on the vigil of the festivals of one of the great saints — be it Cyprian in North Africa, Peter, Lawrence, or Agnes in Rome — to be regaled with food, drink, and presumably a eulogy of the martyr, a huge building would have been required. In Carthage, one such structure was known simply as the *basilica trichiarum*⁽¹⁾. At St. Peter's, the shrine was enclosed within the structure, albeit within the transept, the *martyrium* part proper; thus the feasting would have been relegated to the nave and aisles and the atrium⁽²⁾. Where the saint rested outside, as at S. Lorenzo, at S. Agnese, or at Tor Pignattara, it would take place in the huge structure, the *basilica*, the *coemeterium*. The tomb in the catacomb where space was limited would hardly have been involved in these festivities of the vigil. It became the center of attention presumably of a smaller crowd of serious worshippers on the feast day proper. One understands why her parents prevented Melania when she was pregnant, from attending the big *kermesse* in « *basilica beati Laurentii* » on the vigil, but did not interfere with her going next day to his *martyrium* in the catacomb, where the crowd was apparently more orderly; or why, for that matter, Jerome warned Laeta not to let her young daughter from her side « even an inch » during vigils and night-long prayers « *vigiliarum dies et sollemnes pernoctationes sic... celebret ut ne transversum quidem unguem a matre discedat...* »⁽³⁾, obviously in the crowded *coemeteria*.

The large structures with ambulatories *extra moenia* in Rome, at S. Lorenzo, at S. Agnese, S. Sebastiano, Tor Pignattara, served, in my opinion, these very functions. They rose near a martyr's tomb or a venerated spot. They were huge covered burial grounds, and they seem to have served as funerary banquet halls. Indeed, in the ruins of the Verano building, numerous sherds have been dug up, fragments of *amphorae*, drinking bowls, dishes. Some were fire-charred at the bottom; they may have belonged to cooking pots. Finally, all the buildings, from what we know, were provided with altar vessels for celebrating Mass and distributing communion to the faithful. They were, in short *coemeteria-basilicae* — not cemeterial basilicas — with the connotation of funeral banquet halls. Jointly with the tomb of the martyr in the catacomb, and with the mausolea built against their flanks, they form the sanctuary precinct of the martyr.

When the floors of the *coemeteria-basilicas* were all covered with graves, leaving no space, and when at the same time the custom of funeral banquets fell into disuse and was frowned upon, the structures, in the course of the late V and VI centuries, lost their *raison d'être*. Their original function was forgotten, even more so since *basilicae ad corpus*, beginning with the

⁽¹⁾ F. VAN DER MEER, *op. cit.*, p. 530; see also *PL* 38, col. 364, note c.

⁽²⁾ PAULINUS, *Ep.* XIII (*PL* 61, col. 213 ff.).

⁽³⁾ JEROME, *Ep.* 10 (*Select Letters of St. Jerome*, ed. F. A. Wright, Loeb Classical Library, Cambridge, Mass. and London 1954, p. 358).

late VI century, began to rise alongside them over the graves of the martyrs. Hence the *coemeteria* were abandoned, as was the *coemeterium Agnetis* in the course of the VI century. Or else, the local guides re-interpreted them as housing the tombs of innumerable martyrs, real or fictitious, as happened in the *basilica maior* at S. Lorenzo. Finally, as far as they survived into the VII century and beyond, they were rededicated; the *basilica apostolorum* became S. Sebastiano, the *basilica maior* at S. Lorenzo, the church of the Virgin.

IV

This leads back to the epitaphs found on the Verano site, in which Lucillus Pelio and Flavius Eurialus claim the ownership of tombs « ... in *basilica maiore... in mesu et situ presbyterii...* » and « ... ad *mesa beati Laurentii descenditibus in cripta...* ». But what does the term *mensa* mean in this context?

Conventionally, *mensa* has been accepted to mean altar. Hence both inscriptions as a rule have been interpreted as referring to graves near the altar of S. Lawrence. On the other hand, this altar is known to have risen over his tomb in the catacomb; prayers were offered « at the tomb below the altar »⁽¹⁾. In consequence, both Flavius Eurialus and Lucillus Pelio were assumed to have also been buried in the catacomb, the *μαρτύριον*, or on a stair leading to it.

But the accepted equation *mensa* = altar is an oversimplification. In Early Christian parlance, the altar on which Mass was celebrated is termed *mensa* far less frequently than is generally thought. The customary IV century term in the Latin West is *altare*. In evidence of this Braun has collected passages from patristic writings⁽²⁾ and supplementary material is easily found. Thus the IV century donation lists incorporated into the *Liber Pontificalis* use *altare* whenever clearly referring to an altar, whether or not erected over the tomb of a martyr⁽³⁾; so does Damasus (366-384) in his epigrams⁽⁴⁾; so does, finally, the author of the *Vita Melaniae junioris*⁽⁵⁾. To be sure, *mensa*, at least in the writings of the fathers, does occur with the meaning altar. But it occurs less frequently and, in contrast to the East where *τράπεζα* is the customary term for an altar⁽⁶⁾, in the West, it may, but it need not mean altar. It takes on this meaning only late in the IV century and slowly⁽⁷⁾ and often elucidates it by an adjective, such as *mensa dominica*, *venerabilis*, or by the explanatory *mensa Dei*⁽⁸⁾. If unaccompanied by such an epithet, *mensa* in epitaphs and other inscriptions is rarely employed so as to demand the interpretation altar; in practically all cases, it either clearly means a funeral banquet table set up over or near the tomb of a martyr or of an ordinary mortal, or else lends itself to an interpretation as such⁽⁹⁾. The IV century was apparently a time of

⁽¹⁾ *Vita Melaniae junioris*, *op. cit.*; see above text and note 24.

⁽²⁾ J. BRAUN, *Der christliche Altar*, Munich 1924, I, pp. 27 ff.

⁽³⁾ *LP*, *passim*, and index, III, pp. 192, 214.

⁽⁴⁾ A. FERRUA, *Epigrammata Damasiana* (*Sussidi allo studio delle antichità cristiane*, 2), Vatican City 1942, *passim* and index, pp. 265 ff.

⁽⁵⁾ See above, note 73.

⁽⁶⁾ BRAUN, *op. cit.*, p. 25.

⁽⁷⁾ I am quoting from a letter by Father Anselm Strittmater, O.S.B., to whom I am greatly indebted for much good advice.

⁽⁸⁾ BRAUN, *op. cit.*, p. 29.

⁽⁹⁾ E. DIEHL, *ILCV*, *passim*.

transition during which the funeral banquet table of the martyr was slowly replaced by the altar, while concomitantly the term *mensa* absorbed the meaning of *altare*.

In the epitaph of Flavius Eurialus, then, *mensa* might refer to the altar over his tomb down in the catacomb, as the consensus of opinion so far has it. But this is not necessarily the case. On the other hand, the grave of Lucillus Pelio cannot have been near the tomb of St. Lawrence in the catacomb, nor can the *mensa* mentioned in its text be synonymous with the altar over that tomb, for Lucillus Pelio had purchased his burial place «... in basilica maiore in mesu et situ presbiteriu...». He was buried inside the huge *coemeterium* on the Verano some fifty meters south of the hill in which the tomb and altar of S. Lawrence were placed. Within the *coemeterium-basilica* he was laid to rest in *presbiteriu*, in the chancel. The words in *mesu* which intervene between *in basilica maiore* and *et situ presbiteriu* obviously can not mean that his grave was in an altar or in a funeral banquet table, whatever the term *mensa* may mean. They are explanatory in nature, and linked either to the preceding words «in basilica maiore» or to the following «et situ presbiteriu». Both interpretations are possible.

If the second explanation is accepted, chancel and *mensa* will be equivalent; the chancel *pars pro toto* will be termed *mensa* because a *mensa* stood in it. By about 400, this *mensa* might have been a regular altar set up in the *basilica maior* but it might as well have been a funeral banquet table in memory of the saint. *Refrigeria* on the original *mensa* over his tomb in the narrow space of the catacomb had by then become impossible. Hence it may have become necessary to set up in the huge covered *coemeterium* on the Verano a substitute *mensa*. This *mensa*, possibly placed inside an enclosure, would have served to receive food offerings for the saint. At the same time, it would serve as an altar for celebrating Mass. After all, the years around 400 were years of transition during which the funeral banquet table of the saint gradually became assimilated to the altar of the regular churches *intra moenia*.

What such a *mensa* and its enclosure looked like remains a matter of conjecture. However, one clue may have survived. Inside the *coemeterium Agnetis*, an enigmatic enclosure has come to light, freestanding in the center axis of the nave at the very entrance to the apse (fig. 6). It looks like a small chapel, rectangular and terminated by an absidiole. The walls are comparatively strong, but at the outset only the absidiole seems to have existed. Only further excavations can possibly clarify its purpose. But it seems possible that it was a protecting screen, sheltering the *mensa martiris* which had been set up in the *coemeterium* as a substitute for the original *mensa* in the catacomb.

It is not quite so likely that the term *in mesu* was meant to elucidate the preceding words *in basilica maiore*. But if this interpretation holds, it is possible that the entire *coemeterium* would have been known, again *pars pro toto*, as *mensa*. The term is appropriate for a funeral banquet hall holding not only the substitute *mensa* of the saint (as we think it possibly did), but beyond any doubt the *mensae* over the tombs of the faithful serving their *convivia*. It simply parallels similar terms for the funeral banquet room, employed in ever new variations in late antiquity⁽¹⁾. At Dougga in North Africa, three donors offered to the most blessed martyrs a *symposium* with four *cubacula* «AD C.P.M.»⁽²⁾. *Cubiculum* here refers presumably to dining couches as it does in many other inscriptions, such as perhaps the one from S. Paolo f. l. m.⁽³⁾. But in other cases *cubiculum* may as well mean *pars pro toto* the banquet room,

⁽¹⁾ R. EGGER, *Der christliche Friedhof von Manastirine (Forschungen in Salona II)*, Vienna 1926.

⁽²⁾ P. MONCEAUX, *L'inscription des martyrs de Dougga*, *Bull. archéologique...*, 1908, pp. 87 ff. The interpretation of the letters CPM as «convivia pro martyribus» is doubtful, but the rest of the inscription is clear.

⁽³⁾ See above p. 28, note 5.

for example, when it appears as «*cubiculum ad confrequentandam memoriam quiescentium*»⁽¹⁾. Certainly a banquet room is described in an inscription from Fano in which one Fl. Concordius dedicated, about 360, «*cenationem... ita ut nulli liceat in aeodem aedificio corpus sepulture mandare sed tantummodo convivium copulantibus vel refrigerantibus pateat...*»⁽²⁾. Hence, *mensa* might as well apply to a building which housed *mensae* or, for that matter, the *mensa* of a martyr.

If the *basilica maior* at S. Lorenzo was known as *mensa*, the two epitaphs of Lucillus Pelio and Flavius Eurialus would mean that they were buried, the former in the *mensa*, that is the basilica, inside the chancel, the latter «*ad me(n)sa(m) beati Laurentii*», near the flank of the basilica on a staircase leading into the catacomb.

This explanation is hypothetical, to be sure. But if it stands, the three terms: *mensa*, as in *ad mensam beati Laurentii*; *memoria*, as in *memoria apostolorum* for S. Sebastiano; *coemeterium*, as in *coemeterium Agnetis*; all apparently refer to the various interlocking aspects of the building type: as *martyrium*, as burial place, as funeral banquet hall.

VI

There remains a last question, but I doubt that its can be answered at this point. It concerns the design of these *coemeteria-basilicas*, with aisles carried around the apse so as to form an ambulatory. Generally speaking, the plan represents, of course, but one more variant on the type of the basilica, whether *forensis* or *palatina*, of which all Early Christian basilicas are variants. But no other iv century Christian basilica in Rome is provided with an ambulatory, be it one of the city churches or a *basilica ad corpus* enclosing the shrine of a saint, such as St. Peter's or, towards the end of the century, St. Paul's.

Ambulatories are altogether rare in Early Christian architecture, aside from the Constantinian *coemeteria-basilicas* of Rome. Of the few that have come to light so far, none date before the v century, nor do they fall into any regional, functional, or indeed architectural patterns. The ambulatory at S. Giovanni in Laterano is not Early Christian, but dates from the XIII century; its *tufelli* masonry leaves no doubt. The ambulatory of the Asklepion basilica at Miletus was perhaps contemporary with the rest of the structure which may date from the v or early vi century⁽³⁾. A vi century church with ambulatory, Siagu (Bir-bou-Rekba) in Tunisia, is known only from fragmentary notes and a ground-plan, apparently largely reconstructed⁽⁴⁾. Finally, it has been suggested that the xi century colonnade of the ambulatory in the church of S. Giovanni on the island of Rab (Arbe) off the Dalmatian coast rests on foundations contemporary with the Early Christian mosaic pavement found throughout the

⁽¹⁾ G. B. DE ROSSI, *Memorie degli Apostoli Pietro e Paolo*, in *BAC*, 3rd ser., II (1877), 97 ff.

⁽²⁾ E. DIEHL, *ICLV*, no. 3827.

⁽³⁾ Th. WIEGAND, *Abhandlungen Preuss. Akad. der Wissenschaften* 1908, *Anhang*, p. 28 ff.

⁽⁴⁾ P. GAUCKLER, *Basiliques Chrétiennes en Tunisie*, Paris 1913, p. 17 ff., without plan; plan in R. DE LASTEYRIE, *L'architecture religieuse en France à l'époque romane*, Paris 1929, p. 188. A building with ambulatory at Oum-el-Abouab is presented by GAUCKLER, *op. cit.*, pl. XII, without text and with a question mark as «chevet de basilique».

building⁽¹⁾. The function of the ambulatory at Miletus may have been to allow the faithful to pass from one wing of the tripartite transept to the other, after having deposited their offerings, and without impeding the influx of newcomers. At Siagu, on the other hand, the ambulatory seems to lead to a huge baptistry in the rear, in the main axis of the building complex. In short, no common purpose can be established. Nor are the ambulatories of the same architectural type. The one at Miletus accompanies the solid wall of the apse on the outside and thus was not visible from the nave or the chancel of the church. Architecturally speaking, it is a mere adjunct. At Siagu and at Rab, on the other hand, (if this latter was Early Christian) the wall of the apse was pierced by the openings of an arcade. Hence the ambulatory communicated with the interior of the apse and was integrated into the architectural design of the entire building, as it was in the Roman *coemeteria*-basilicas of the first half of the IV century. Given the late date of Siagu, one even wonders whether it was perchance derived from the Roman prototype.

Functional reasons no doubt exerted their impact on planning the ambulatories of the huge *coemeteria extra moenia* of Rome. An ambulatory would offer additional space for burials and, if need, for *mensae* around the apse and the *mensa martyris*. Its outer wall would provide more space for joining to them mausolea, or in the case of the *basilica maior* on the Verano, for badly needed entrances from the public highway. Its curved interior would be a favorite place from which to view the *mensa martyris* in the apse. Finally, it would lend itself splendidly to processions of pilgrims being led around the mensa, and thus solve a traffic problem ever present in the minds of Early Christian architects.

Still, reasons of a very different nature may well have played their part. Three come to mind, but all are mere hypotheses, and presented only for discussion's sake.

Given both their plan and the site of three of the *coemeteria* with ambulatories on Imperial estates, one is tempted to link them to the *circi ambulatorii* which formed a common feature of the great Roman villas: huge circus-shaped gardens, surrounded by porticoes and frequently provided with windows in the terminating curved wall. The sunken « stadium » on the Palatine is indeed closely reminiscent of what is left of the *coemeterium Agnetis*. Indeed, it seems possible that this *coemeterium* was actually started as such a *circus ambulatorius*: the position overlooking the valley; the enormous wall with its buttresses; the windows in the wall of the ambulatory — all recall the stadium in the Imperial Palace on the Palatine⁽²⁾. Only during construction may the foundation walls of nave and apse have been inserted, thus transforming the *circus ambulatorius* into a roofed *coemeterium*. After all, the transformation of a garden, a *παράδεισος*, into a Christian burial ground, seems eminently fitting. But even if this hypothesis holds, it represents a singular case among the *coemeteria*-basilicas of Rome. None of the three others show any evidence of having been evolved from a *circus ambulatorius*; the *basilica apostolorum*, S. Sebastiano, was not even situated, as far as our present knowledge

⁽¹⁾ D. FREY, *S. Giovanni Battista in Arbe*, in *JBCH des Kunsth. Instituts der K.K. Zentralkommission* V (1911), *Beiblatt*, col. 49 ff. The Early Christian church excavated at Cilli-Celeja (Gg. SCHÖN, *Mosaikinschriften aus Cilli*, in *Jahreshefte des Oesterr. Archäol. Inst.* I [1898], *Beiblatt*, col. 29 ff.) had no ambulatory, but a clergy bench; see R. EGGER, *Forschungen in Salona* I, p. 93. I suspect the same to be true of the Early Christian predecessor of the XI century church at Rab.

⁽²⁾ DEICHMANN, 1946, p. 14, has excluded the possibility that the building could ever have been an area surrounded by porticoes, largely because of the windows in its outer walls. But the stadium on the Palatine has just such rectangular windows in the wall facing the valley.

goes, on an Imperial estate. Nor can the *coemeterium Agnetis*, in all likelihood the last building of the group, have been the source for the type. If anything, the plan of the *circus ambulatorius* could have exerted at best, collaterally, an impact on the formation of the covered *coemeteria*. But not even this is likely; all the *coemeteria*-basilicas in the group were roofed from the outset. Hence it is only a resemblance in plan. Archeologists, accustomed to looking at plans, have fallen time and again into the trap of such pseudo-resemblance. But the plan as an abstraction is less evident to the builder who sees on one hand a garden surrounded by low porticoes, on the other a roofed structure, its center nave high, and lit by clerestory windows, its aisles low, subordinate, and presumably dark.

In fact, a resemblance in plan only and thus equally treacherous underlies a second hypothesis: that the *coemeteria*-basilicas be derived from Roman circuses⁽¹⁾. At first glance, the hypothesis is tempting. The *agon* in its very beginning was part of the funeral rite and the link, of circus games to funerals was bound to be much in the mind of a period which had seen, preparatory to his funeral, the golden statue of Pertinax on a chariot drawn into the circus by four elephants⁽²⁾. Augustine was well aware of the link between games and funerary rites⁽³⁾, and Tertullian compares and contrasts the life and death of a Christian with a circus race⁽⁴⁾. A circus erected for funerary games and dedicated to the memory of Maxentius' young son, Romulus, rises on the Via Appia, opposite and nearly contemporary with S. Sebastiano. Yet, its resemblance is in plan only.

However, the *coemeteria*-basilicas of the IV century in Rome, are I think, linked to the tradition of Roman funerary architecture. For one, pagan funerary basilicas have come to light in recent years. The two best known are so far the basilica of Julius Piso at Makhtar and the funerary basilica at S. Irénée⁽⁵⁾ in Lyon, the latter identified through an inscription and containing a sarcophagus. Both buildings are small and designed for the burial of a wealthy individual and his immediate family, but their plans as well as the inscription of the structure at Lyon, « *Sarcophagus cum basilica* », leave no doubt as to their designation as basilicas and their function. Hence, the development on a large scale of a basilica type for mass burial seems to be but a natural development. On the other hand, mausolea for centuries had been provided with circular, semicircular, or even rectangular corridors circling both the tomb chamber and, occasionally, the funeral banquet room, the *cubiculum*, on the upper floor. Where the banquet area was placed in front of the tomb chamber, the corridor would start from and return to this area. Designed presumably for the solemn triple procession around the grave, the corridor was originally placed outside the tomb chamber, lacking any communication. Later, it was frequently transferred inside and turned into an ambulatory on columns, encircling the center room; the mausoleum of Constantina, Sta. Costanza, is a convenient example. The procession survived into Christian times. To this day, it forms part of the funeral rite of the Catholic Church when at the end of the funeral service the priest walks

⁽¹⁾ The suggestion has been made orally and in the most tentative manner by Professor Frank E. Brown, Yale University, to whom I am grateful for many a stimulating talk.

⁽²⁾ DIO CASSIUS, *Roman History*, Epitome, Book LXXV (ed. E. Cary, Loeb Classical Library, IX, London and New York 1927, p. 167).

⁽³⁾ AUGUSTINUS, *De civitate Dei* VIII, 26.2 (PL 41, col. 153).

⁽⁴⁾ TERTULLIAN, *De Spectaculis*, cap. XXIX (PL 1, col. 735).

⁽⁵⁾ G. PICARD, *La basilique funéraire de Julius Piso à Mactar*, *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 1945, p. 185-212; W. SESTON et Ch. PERRAT, *Une basilique funéraire païenne à Lyon d'après une inscription inédite*, *Rev. des Et. Anc.* 49 (1947), 139.

three times around the catafalque, asperging the coffin with Holy water. Hence the survival of the ambulatory from pagan into Christian funerary architecture seems natural enough.

The design of the covered *coemeteria*-basilicas outside the walls of Rome, presented itself, it seems to me, as a two-fold task. In the first place, a huge assembly hall had to be laid out to serve for the celebration of the Eucharist, as a graveyard, and as a funeral banquet hall. For all these purposes, the basilica, the assembly hall *κατ' ἐξοχήν*, offered itself as the self-evident solution to any architect of the IV century, the more so since funerary basilicas were a type customary of old. At the same time, this hall was to serve for the funeral procession, an outstanding element within the funerary rite. Thus the ambulatory, by then part and parcel of funerary architecture, had to be fused into the design of the basilica.

This, to me, seems the most plausible hypothesis ⁽¹⁾.

⁽¹⁾ A building of the type of the *coemeteria*-basilicas, but not necessarily Christian, was excavated in 1958-1959 in the Villa dei Gordiani by Dr G. Gatti. When published it may answer some questions regarding the origin of the type.

RECHERCHES SUR LES SOURCES JUIVES DE L'ART PALÉOCHRÉTIEN

par

ANDRÉ GRABAR

Le problème des sources juives de l'art chrétien antique pourrait servir d'exemple de la lenteur avec laquelle évoluent les opinions, le domaine de l'érudition ne faisant pas exception à la règle générale. En effet, ce problème continue à tenir une place insignifiante dans les études d'archéologie paléochrétienne, malgré l'importance des témoignages sur les monuments juifs de l'antiquité dont nous disposons maintenant, et cette carence vient de ce que les bases de l'archéologie paléochrétienne furent jetées à une époque où l'on ignorait tout de l'art religieux des Juifs, contemporain des œuvres paléochrétiennes, et qu'on a pris l'habitude de ne pas y penser.

Cette absence n'étonnait personne. Contrairement aux églises qui par la suite allaient se trouver pour des siècles au centre de l'histoire de l'architecture, les synagogues apparaissaient à peine au Moyen Âge et restaient rares par la suite. Il aurait fallu un effort d'imagination qu'on ne fit pas, pour admettre que les synagogues antiques avaient pu tenir une place moins insignifiante et même compter parmi les modèles possibles des églises. Quant aux arts figuratifs juifs, n'en voyant pas de spécimens, on ne trouvait cela que naturel : la religion juive ayant toujours interdit les images il n'y avait rien à attendre de ce côté.

Cependant, les découvertes plus ou moins récentes nous ont fait connaître un nombre impressionnant de synagogues, d'une architecture intéressante et voisine de celle des églises paléochrétiennes. Des sculptures et des peintures murales, dans ces synagogues, ont apporté un démenti retentissant à l'axiome de l'aniconisme systématique de la religion juive, dans l'Antiquité. Quelques-unes de ces découvertes ont été publiées en 1916 ⁽¹⁾, d'autres dans les années vingt et trente ⁽²⁾, c'est-à-dire voici quarante à vingt ans, et dans la plupart des cas la

⁽¹⁾ H. KOHL et C. WATZINGER, *Antike Synagogen in Galilaea* (*Wissenschaftliche Veröffentlichungen der deutschen Orient-Gesellschaft* XXIX, 1916).

⁽²⁾ Voir, par exemple, *Revue biblique* 1919, p. 532-563; 1920, p. 282-284; 1921, p. 247-277, 434-443; 1922, p. 111-125; 1930, p. 257-265; 265-272, etc.; — *The Quarterly of the Dpt. of Antiquities in Palestine* III, 1933, p. 118-131, VI, 1936; p. 73-76, etc.; — *Revista di archeol. crist.* X, 1933, p. 287-305; — *Journal of the Palestine Oriental Soc.* XV, 1935, p. 101-180; — E. L. SUKENIK, *The ancient Synagogue of Beth Alpha*, Jérusalem-Londres 1932; — le même, *Ancient Synagogues in Palestine and Greece*, Londres 1934; — *Excavations at Dura-Europos. Report of Sixth Season (1932-1933)*, New Haven 1936, p. 309-396 et pl. (rapport préliminaire collectif sur la découverte de la synagogue); — C. H. KRAELING, *Gerasa, city of the Decapolis*, New Haven 1938, p. 234, 318.

DEUX NOUVEAUX RELIEFS FUNÉRAIRES D'ISTANBUL ET LES RELIEFS SIMILAIRES *

par

NEZİH FIRATLI

Au cours de l'été 1958, on a découvert à Istanbul à l'occasion de travaux de canalisation, dans le quartier de Taşkasa, devant les nos 50 et 41 de la rue Tefik-Fikret (fig. 1-I), un relief de calcaire très bien conservé, ressemblant à une face de sarcophage à colonnes avec acrotères. Le Musée d'Archéologie d'Istanbul décida alors de faire quelques recherches à cet emplacement ⁽¹⁾. Ce qui permit, malgré les conditions rendues difficiles par un espace restreint et par le trafic de la rue, de découvrir un second relief semblable au premier et d'observer la disposition du lieu et des deux pierres.

Nous avons trouvé ces reliefs *in situ* à 2,50 m de profondeur au-dessous du niveau actuel. L'un d'eux était orienté Nord-Sud et placé sur une base spéciale, au-dessus d'une surface recouverte de plaques en calcaire (fig. 3). L'emplacement A de 2 m de long sur 1 m de large (fig. 2-I), où se dressait ce relief, est limité sur les trois autres côtés par un mur de 0,60 m d'épaisseur. Ce mur, qui s'élève jusqu'au bandeau du relief, se termine à sa partie supérieure par une moulure en calcaire. Au-dessus de la moulure on a trouvé des traces de mur. Mais celui-ci étant démoli au moment de la fouille, nous n'avons pu en déterminer ni la forme, ni la fonction. Après et de chaque côté du relief, le mur continue sur une longueur d'environ un mètre. Il tourne ensuite à angle droit vers le Nord et enferme une autre tombe C (fig. 2-I), constituée des quatre côtés par un mur en briques. Le second relief était placé perpendiculairement à ce mur, en direction Est-Ouest, dans les mêmes conditions que le premier, face à une tombe B (fig. 2-I) de mêmes dimensions (2 m de long sur 1 m de large). Nous avons trouvé au fond de cette tombe, à chacun des quatre angles, une petite base remployée ou retaillée dans de petits chapiteaux. Ces bases, de 18 cm de hauteur nous font supposer qu'un coffre en bois ou un cercueil était posé dessus.

Après avoir enlevé les deux reliefs et les dalles de calcaire, nous avons découvert sous chacun

* Je tiens à remercier ma collègue M^{me} Andrée Rollas, du Musée d'Archéologie d'Istanbul, qui a bien voulu se charger de la version française de cet article, et le D^r Semavi Eyice, de la Faculté des Lettres d'Istanbul, pour ses remarques et son aide, ainsi que M. André Grabar, professeur au Collège de France, et M. J. C. Steppe, professeur à l'Université de Louvain; les conversations que j'ai eues avec eux au sujet des reliefs m'ont été très utiles.

⁽¹⁾ Pour l'annonce de la découverte cf. *Anatolian Studies* IX, 1959, p. 31 et *Amer. Journal of Archaeology* LXIV, 1960, p. 69.

des reliefs deux tombes d'environ 2 m de long, 0,90 m de large et 1 m de profondeur chacune (fig. 2-II). Les reliefs se trouvaient à peu près au milieu des tombes et placés transversalement. On trouva ensuite une autre tombe moins large (0,75 m), placée parallèlement au deuxième relief et transversalement aux deux tombes, puis deux nouvelles tombes orientées Nord-Sud comme

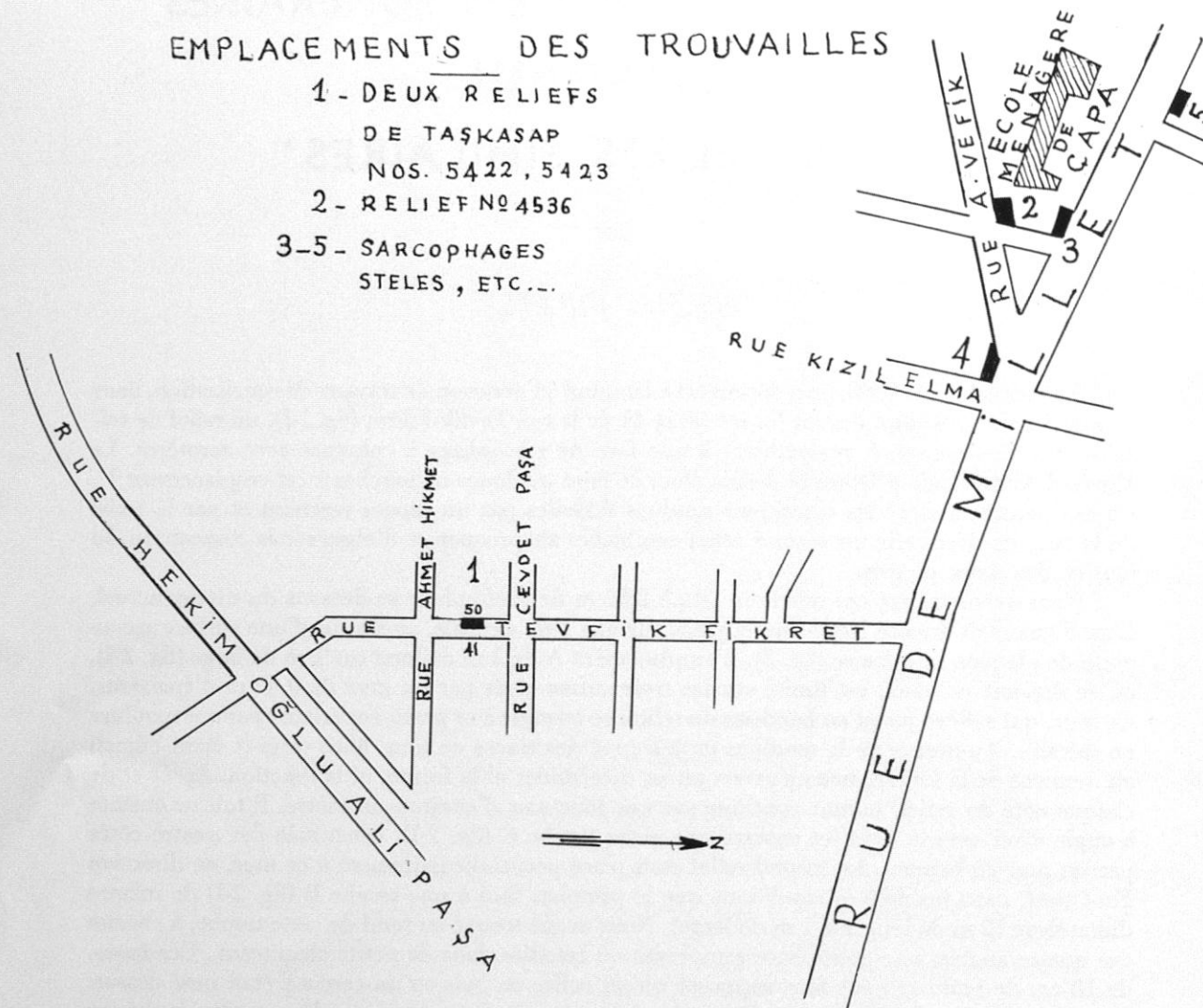


FIG. 1.

les deux premières. Toutes ces tombes sont séparées entre elles par une dalle de calcaire et l'ensemble est entouré d'un mur crépi. Dans chaque tombe se trouvaient plusieurs squelettes. Ce qui indique qu'il s'agissait sans doute de tombes familiales ou communes. Les dalles de calcaire recouvrant la première couche de tombes formaient devant les deux reliefs une place bien pavée.

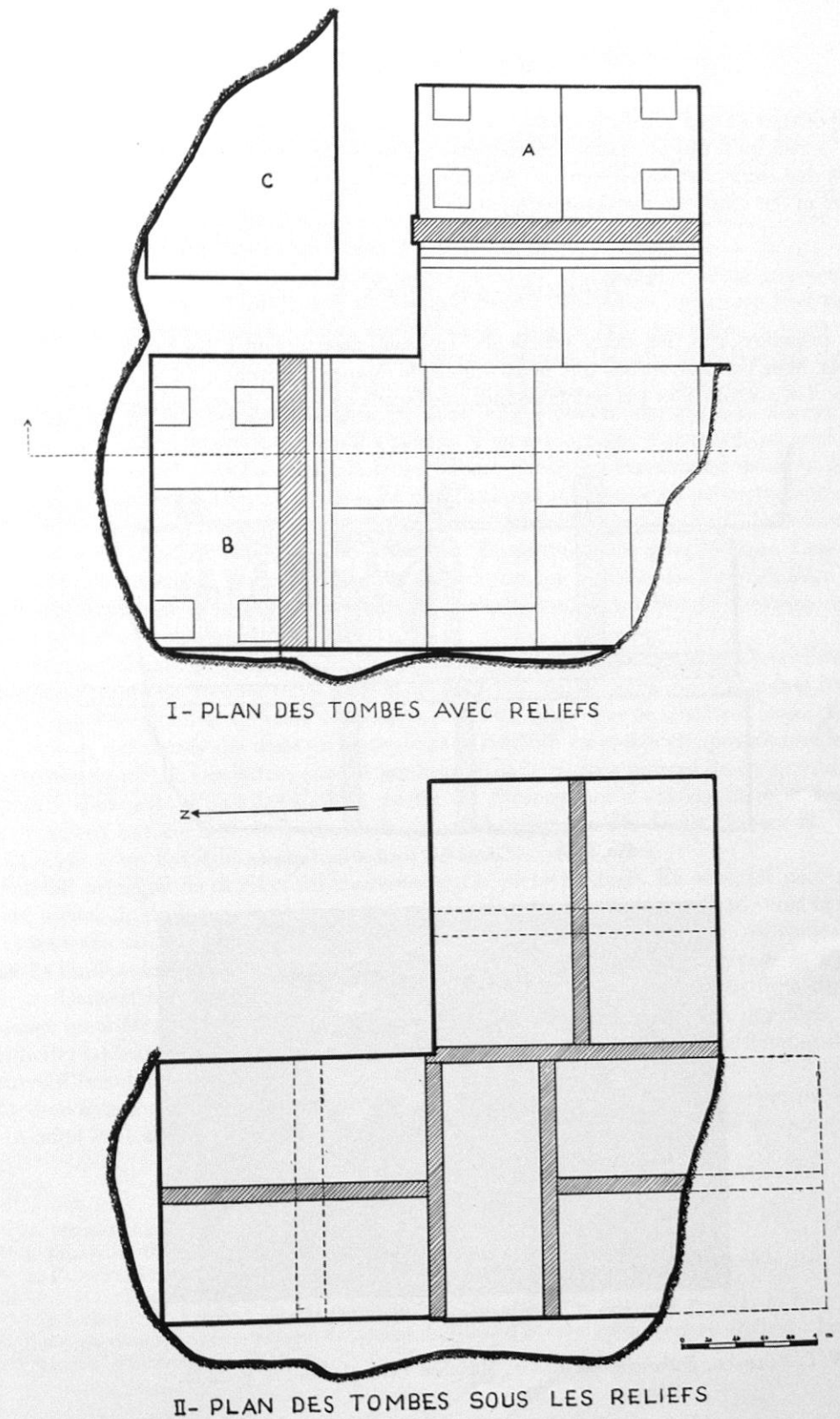


FIG. 2. — Plan des tombes de Taşkasap.

La disposition de ces reliefs rappelle l'intérieur du mausolée de Galla Placidia à Ravenne⁽¹⁾. Et j'ai pensé qu'il devait exister logiquement un troisième relief vers l'Ouest ou vers le Sud. J'ai fait des recherches aussi loin que possible dans ces deux directions, mais sans résultat. Des maisons m'ont empêché malheureusement de poursuivre davantage mes investigations.

Utilisation des reliefs à l'origine

A première vue, les deux reliefs de Taşkasap ressemblent à des faces de sarcophage à colonnes. Mais les explications que nous venons de donner prouvent qu'il ne s'agit pas d'un sarcophage. On a voulu avec ces reliefs donner une façade en forme de sarcophage à colonnes à une

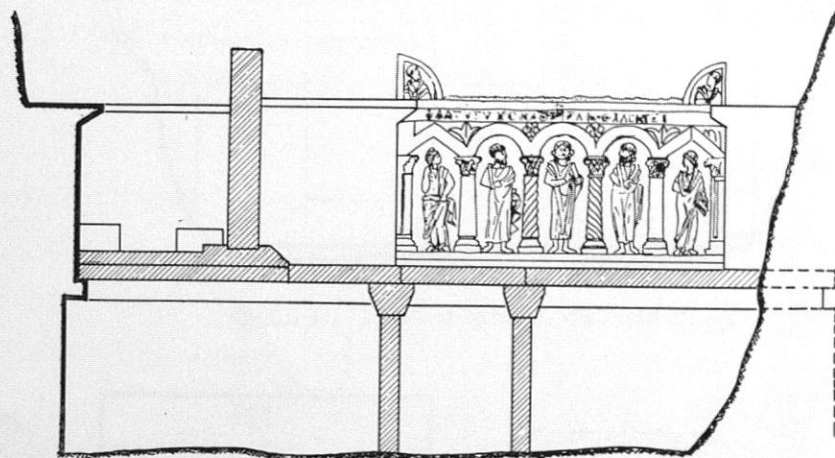


FIG. 2, A. — Coupe des tombes de Taşkasap.



FIG. 3. — Situation du relief 5422 in situ.

⁽¹⁾ W. F. VOLBACH, *Frühchristliche Kunst*, München 1958, pl. 144-147, p. 72-73.

tombe constituée sur trois côtés par un mur. Nous nous trouvons ainsi devant une imitation de sarcophage à colonnes. La forme du relief, avec un acrotère en quart de cercle aux deux angles supérieurs, renforce cette impression. Chacune de ces tombes devait être recouverte d'une plaque en calcaire. Mais nous n'avons pas trouvé de traces de plaque. Dans la tranche supérieure du premier relief a été pratiquée une entaille entre deux parties obliques. Ce qui indiquerait qu'un toit devait venir s'encastrent dans cette fente. En tout cas, le relief à acrotère de Saint-Jean de Stoudion⁽¹⁾, qui a été publié parfois comme un fragment de sarcophage⁽²⁾ ainsi que nos deux reliefs de Taşkasap (même si l'on ne tient pas compte de leur disposition sur les tombes) ne sont pas des fragments de sarcophages, ceux-ci étant sculptés dans un bloc monolithe et comportant toujours un couvercle. D'autre part, ici les acrotères sont sculptés dans le même bloc que le relief, alors que dans un sarcophage l'acrotère est sculpté à part, avec le couvercle. En plus, les reliefs ne portent sur les tranches latérales, qui sont taillées comme des plaques, aucune trace de face latérale, comme ce serait le cas s'il s'agissait d'un sarcophage. Ces reliefs ne sont donc, comme nous l'avons dit plus haut, que la façade d'une tombe en maçonnerie donnant à cette tombe l'aspect d'un sarcophage à colonnes. Et ce « faux sarcophage » était naturellement moins coûteux qu'un sarcophage monolithe. Cette observation éclaire l'hypothèse de B. Pantchenko⁽³⁾ sur le relief à acrotère de Saint-Jean de Stoudion. En outre, il est possible que l'ensemble et la position des reliefs de Taşkasap ressemblent aux tombes trouvées au Vatican, sous Saint-Pierre, en particulier aux tombeaux égyptiens⁽⁴⁾. Les reliefs et les tombes de Taşkasap doivent être les restes d'un monument funéraire.

Ces deux reliefs ont été sculptés dans un calcaire local qu'on trouve dans la banlieue d'Istanbul près de l'Hebdomon. Le premier relief (Musée, n° 5422 [fig. 4]) est divisé en cinq niches séparées entre elles par des colonnes. Ce relief représente peut-être une scène de *Traditio Legis*. Le bandeau supérieur, qui représente dans un sarcophage la bordure du couvercle, portait une inscription en lettres de métal. Ces lettres ont été perdues, mais leur trace permet de comprendre que cette tombe était celle d'EYTYXHC. Une partie de l'inscription a été modifiée et les deux noms du milieu ont été détériorés au cours de ce changement. M. Louis Robert lit : Φλάξ (ἑίος) Εὐτύχης : ou Εὐτύχης ὁ κα'... (6 ou 7 lettres)... ἐνθάδε κείται.

L'intérêt principal de ce relief est concentré sur la niche centrale. En effet, les personnages des deux niches de droite et de gauche, ainsi que ceux des acrotères regardent, vers le Christ, jeune et imberbe, debout dans la niche centrale. De la main gauche, Jésus tient un rouleau qu'il indique de l'index de la main droite. Saint Paul et saint Pierre se tiennent à droite et à gauche du Christ. Dans la niche de l'extrémité gauche une femme est debout, tandis qu'à droite un personnage (peut-être une femme) tient un rouleau en partie déroulé. Ces deux dernières figures sont difficiles à identifier, mais à cette époque on trouve des représentations de femmes dans les sculptures d'Istanbul⁽⁵⁾. Les bustes des acrotères représentent des apôtres.

Le deuxième relief (Musée, n° 5423 [fig. 5]) est fait avec le même matériel et présente la même qualité de travail que le premier. Comme celui-ci, il imite une façade de sarcophage à

⁽¹⁾ G. MENDEL, *Catalogue des Sculptures grecques, romaines et byzantines II*, 1914, n° 670.

⁽²⁾ J. KOLLWITZ, *Oströmische Plastik der Theodosianischen Zeit*, Berlin 1941, p. 163.

⁽³⁾ A. PANTCHENKO, *Note sur les reliefs d'Imrahor Djamissi*, in MENDEL, *Catalogue des Sculptures II*, p. 461-462.

⁽⁴⁾ J. TOYNBEE-J. W. PERKINS, *The Shrine of St Peter*, London 1959, p. 51, fig. 7, pl. 7.

⁽⁵⁾ Il y a, par exemple, sur un tambour de colonne du Musée d'Istanbul deux figures de femmes : MENDEL II, n° 659; VOLBACH, *Frühchristliche Kunst*, pl. 76, p. 59.

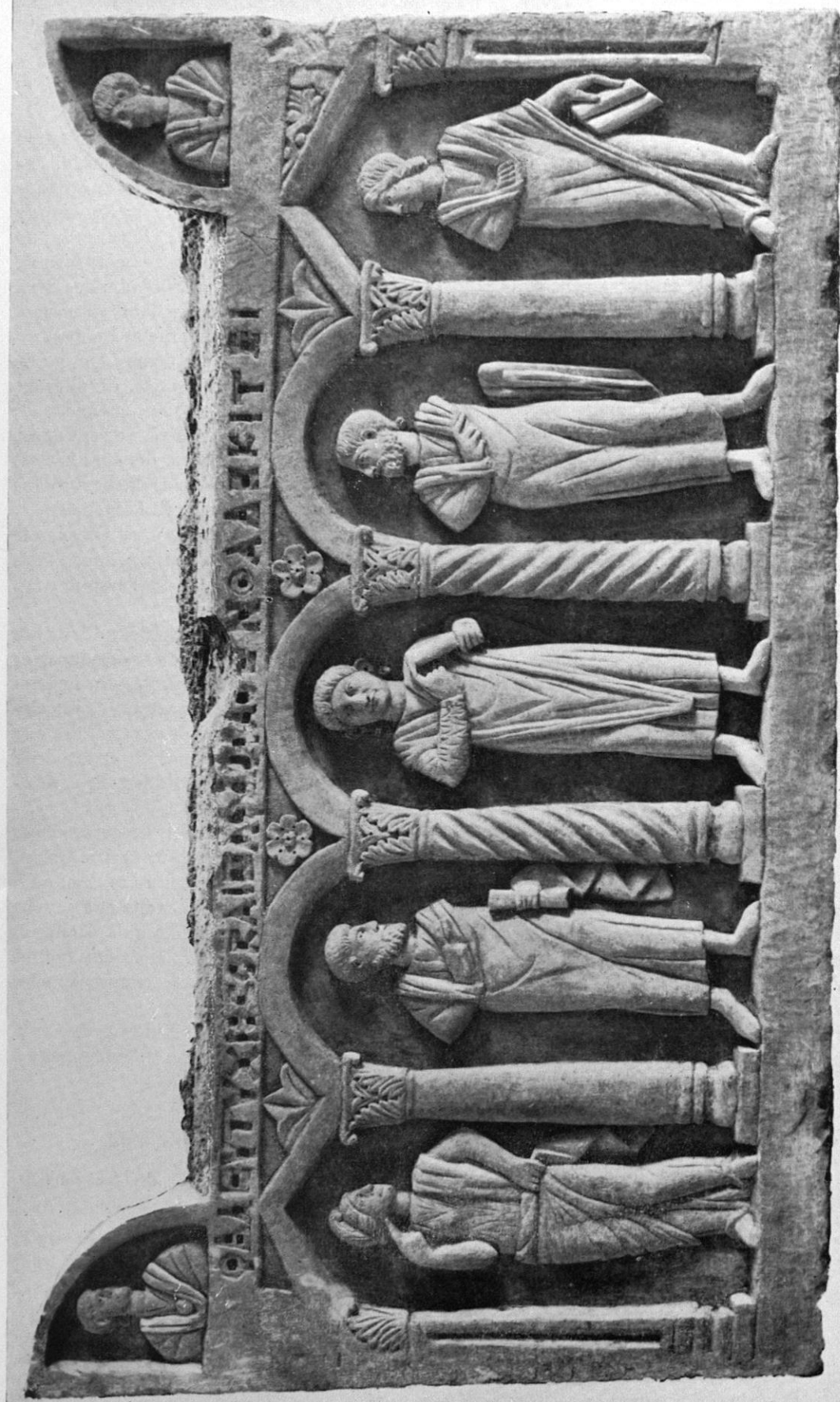


FIG. 4. — La « Traditio Legis » de Taşkasap.



FIG. 5. — La « Majestas Domini » de Taşkasap.

colonnes. Il représente une *Majestas Domini* ⁽¹⁾. Il est plus haut à droite qu'à gauche. Comme le premier, il est divisé en cinq niches dont trois sont couronnées d'un arc et deux d'un fronton angulaire, plus hauts que dans le premier relief. La plinthe du bas est aussi plus large. C'est pourquoi les colonnes et les personnages de ce relief sont plus petits que dans l'autre.

Dans la niche centrale encadrée de deux colonnes torsées, Jésus, jeune et imberbe comme dans le premier relief, est assis sur un trône. Ses pieds reposent sur un tabouret. Il tient de la main gauche le Livre sacré ouvert. De la main droite, il fait le signe de bénédiction. Saint Pierre et saint Paul se tiennent à droite et à gauche du Christ. Dans les autres niches et dans les acrotères sont représentés des apôtres. Chez tous les personnages de ces deux reliefs, les prunelles et les trous des oreilles sont travaillés au trépan. Dans certaines figures, les glandes lacrymales sont aussi pratiquées au trépan, ce qui donne l'impression que l'œil a deux pupilles. En outre, certains personnages ont des cheveux longs et une boucle sur la nuque, près de l'oreille, qui ressemble de loin à une boucle d'oreille.

Autres reliefs du même type trouvés à Istanbul

Nous avons au musée d'Istanbul plusieurs reliefs du même type que ceux de Taşkasap, trouvés dans les mêmes parages. Une partie de ces reliefs, comme ceux de Taşkasap, est ornée de décorations architecturales semblables à celles des sarcophages à colonnes. Un autre groupe comporte une bordure unie ou richement décorée. Dans l'un et l'autre groupe, la plinthe du bas est toujours nue.

Dans le premier groupe se trouvent le relief de Saint-Jean de Stoudion dont nous avons parlé plus haut ⁽²⁾, ceux découverts en 1957 à la nouvelle entrée de la ville, au Sud de Topkapı, remployés pour la réparation des murailles extérieures (fig. 6 à 12) ⁽³⁾, le fragment de relief découvert également près de Taşkasap, à Çapa (Musée, n° 4536 [fig. 13]) et le relief de Daniel (n° 3289 [fig. 14]). Nous pouvons ajouter le petit fragment d'un relief de la Porte d'Edirne ⁽⁴⁾. Une stèle funéraire en calcaire, découverte à Istanbul, et qui se trouve actuellement au musée de Berlin, peut aussi être incorporée à cette série ⁽⁵⁾. Cette stèle prouve qu'à côté des grands reliefs en calcaire utilisés pour imiter des sarcophages à colonnes, il y avait, pour les tombes plus modestes, des stèles sculptées dans la même matière, en forme d'édicule, avec un pilier ou une colonne à chaque extrémité. Ce type de stèle dont on a trouvé un exemplaire à Istanbul, se rencontre plutôt en Orient ou en Égypte ⁽⁶⁾.

A côté de cette série, il existe un autre groupe de reliefs semblables en calcaire, travaillés de la même façon, mais sans décoration architecturale. Entrent dans ce groupe : la *Majestas*

⁽¹⁾ Pour les images de la *Majestas Domini*, cf. F. GERKE, *Christus in der Spätantiken Plastik*, Mainz 1948, p. 49 et suiv.

⁽²⁾ MENDEL II, n° 670; T. RICE, *Kunst aus Byzanz*, München 1959, n° 17.

⁽³⁾ On a trouvé ces reliefs au Sud de Topkapı, à la nouvelle entrée de la ville, pendant la restauration des murailles dirigée par M. Rüstem Duyuran, Directeur du Musée d'Archéologie d'Istanbul. Ces reliefs avaient été remployés au cours de la réparation des murailles extérieures. Je remercie M. Rüstem Duyuran de m'avoir permis de citer et de publier les photographies de ces reliefs.

⁽⁴⁾ MENDEL III, n° 1318.

⁽⁵⁾ K. WESSEL, *Staatliche Museen Zu Berlin, Ein Führer durch die Frühchristlich-Byzantinische Sammlung*, Berlin 1957, p. 120.

⁽⁶⁾ Pour ce type de stèles, cf. K. WESSEL, *op. cit.*, p. 120 s.v.; C. M. KAUFMANN, *Handbuch der Christlichen Archäologie*, Paderborn 1913, p. 490, fig. 188.



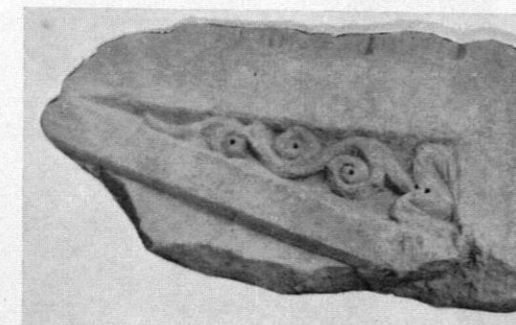
6



7



8



9



11



12



10

FIG. 6, 7, 8, 9, 10, 11 et 12. — Reliefs de Topkapı.

Domini et l'Entrée à Jérusalem, de Saint-Jean de Stoudion⁽¹⁾; le *Relief de Jésus*, de la Porte de Mevlevihane⁽²⁾; les *Miracles de Jésus*, de la Porte d'Edirne⁽³⁾; *Jonas dans la baleine* et *Trois Hébreux dans la fournaise*, d'Alti Mermer⁽⁴⁾, et enfin *Jonas happé par la baleine*, de



FIG. 13. — Relief de Çapa n° 4536.

⁽¹⁾ MENDEL II, nos 668-669; *The Walters Art Gallery*, in *Early Christian and Byzantine Art*, Baltimore 1947, n° 58, pl. IV. T. RICE, *Kunst aus Byzanz*, n° 16.

⁽²⁾ MENDEL II, n° 673; PEIRCE-TYLER, *L'Art byzantin* I, Paris 1932, n° 164.

⁽³⁾ MENDEL II, n° 672; PEIRCE-TYLER, I, n° 165.

⁽⁴⁾ MENDEL II, nos 686-687.



FIG. 14. — Relief de « Daniel ».



FIG. 15 — Relief de « Jonas happé par la baleine ».

Fenari Isa (n° 4517 [fig. 15])⁽¹⁾. Le *Sacrifice d'Abraham* (Musée, n° 4141 [fig. 16, a, b]) qui est cité à côté des reliefs de Saint-Jean de Stoudion⁽²⁾ porte au revers une moulure et une croix en



FIG. 16 a. — Relief du « Sacrifice d'Abraham ».

relief. Il s'agit donc d'une dalle de parapet, sans rapport de ce point de vue avec nos reliefs funéraires. Le revers des autres reliefs est resté uni et leur épaisseur est plus grande que celle d'une dalle de parapet. Cette série de reliefs aussi imite une face de sarcophage, mais cette fois

⁽¹⁾ NEZIH FIRATLI, *Short Guide. Byzantine Works of Art in the Archaeological Museum of Istanbul*, Istanbul 1955, p. 32.

⁽²⁾ T. RICE, *Byzantine Art*, London 1954, p. 159; *Kunst aus Byzanz*, p. 38.

pas d'un sarcophage à colonnes. Chacun de ces reliefs devait être placé devant une tombe en maçonnerie. La forme de la *Majestas Domini* et de l'*Entrée à Jerusalem* de Saint-Jean de Stoudion convient particulièrement à cet emploi. Le revers de ces deux reliefs a été laissé nu et, comme le



FIG. 16 a. — Revers de la figure 16 b.

dit B. Pantchenko⁽¹⁾, il ne s'agit pas de dalles de parapet. D'après leur épaisseur ce ne sont sans doute pas non plus des plaques de revêtement. En général, on considère que les reliefs de Saint-Jean de Stoudion ornaient l'enceinte d'un ossuaire monastique commun⁽²⁾. Comme dans la *Traditio Legis* de Taşkasap, où la moitié de l'écoinçon d'angle a été laissée nue pour recevoir le mur (fig. 3), dans la *Majestas* de Saint-Jean de Stoudion aussi, la partie droite n'est pas sculptée, peut-être pour la même raison. En outre, on peut penser que les reliefs de la Porte d'Edirne

⁽¹⁾ PANTCHENKO, in MENDEL II, p. 461.

⁽²⁾ *Early Christian and Byzantine Art*, Baltimore 1947, p. 32-33, nos 57-59.

et de la Porte de Mevlevihane⁽¹⁾ et celui de *Jonas happé par la baleine* (n° 4517 [fig. 15]), étant de même épaisseur et ayant les mêmes caractéristiques que les reliefs de Saint-Jean de Stoudion, avaient la même destination. Il en est de même pour les reliefs d'Alti Mermer quoique leur épaisseur soit un peu moindre⁽²⁾.

La nécropole

Taşkasap et Çapa, où ont été découverts des reliefs, sont situés près de la muraille de Constantin (fig. 17). De temps en temps, on trouve à ces endroits des objets funéraires. Ces objets, réunis au musée, prouvent avec assez d'évidence que les régions de Çapa et de Taşkasap, y compris la rue Tevfik-Fikret, étaient occupées par des nécropoles byzantines. Parmi ces objets, on compte deux stèles funéraires avec inscription⁽³⁾, un sarcophage d'enfant en brèche rouge⁽⁴⁾ et un fragment de relief (n° 4536 [fig. 13]), dont nous avons parlé plus haut, découvert près de l'École ménagère (fig. 1-2), avec deux autres stèles funéraires munies d'inscriptions⁽⁵⁾. Ces dernières années, on a trouvé devant la même école une stèle funéraire, un couvercle de sarcophage et un sarcophage simple, intérieurement momiforme (fig. 1-3)⁽⁶⁾. Un peu plus loin, vers le Nord-Est, dans les jardins d'un hôpital, ont été découverts quelques sarcophages momiformes dont l'un, un sarcophage d'enfant, portait sur le couvercle une croix de forme très rare⁽⁷⁾. A l'Ouest de cet emplacement, entre celui-ci et les murailles actuelles, R. Janin indique une nécropole⁽⁸⁾. Au Nord, dans la vallée du Lycus, près de Fenari Isa et de Sari Güzel⁽⁹⁾, à peu près à la même distance du centre de la ville que l'autre emplacement, ont été découverts des objets funéraires de mêmes types (fig. 17-6). Si l'on suit la route de ces nécropoles en direction de la Marmara, on atteint Alti Mermer (fig. 17-7), puis Samatya (fig. 17-8) où l'on a découvert le fameux fragment de sarcophage du type de Sidamara qui se trouve à Berlin⁽¹⁰⁾. Et nous arrivons enfin à Saint-Jean de Stoudion (fig. 17-9).

Plusieurs fragments de reliefs ont été trouvés, remployés dans les réparations des murailles à Topkapı, aux Portes d'Edirne et de Mevlevihane. Une partie de ce matériel a dû être pris dans les nécropoles proches pour réparer ces murailles. Nous apprenons ainsi que pendant la première période de l'art byzantin, la région située entre les murailles actuelles et les murailles de Constantin, et particulièrement la septième colline où se trouvent Taşkasap, Çapa et Topkapı, était occupée par des nécropoles. Dans l'Antiquité, les nécropoles étaient situées entre le Forum de Constantin, Beyazit, Aksaray et Süleymaniye⁽¹¹⁾. Mais, après Constantin, parallèlement à

(1) MENDEL II, n°s 672-673.

(2) MENDEL II, n°s 686-687.

(3) J. EBERSOLT, *Mission archéologique de Constantinople* 1920, Paris 1921, p. 50, n° 5, n°s du Musée 2787-2788.

(4) Arif MÜFIT (Mansel), *Arch. Anz.*, 46, 1931, p. 175, fig. 3, n° du Musée 4014.

(5) N°s du Musée de ces stèles : 4610-4611.

(6) N. FIRATLI, *Three Notes from Istanbul*, in *Annual of Archaeological Museum of Istanbul*, 5, 1952, p. 62. S. EYICE, *Anadolu II*, 1955, p. 83, n°s 1-2.

(7) *Annual of Archaeological Museum of Istanbul*, n° 7, 1956, p. 55, n° du Musée 5220.

(8) R. JANIN, *Constantinople byzantine*, Paris 1950, carte I.

(9) Arif MÜFIT (Mansel), *Ein Prinzensarkophag aus Istanbul*, Istanbul 1934. A. M. SCHNEIDER, *Byzanz*, Berlin 1936, p. 95, n° 22.

(10) VOLBACH, *Frühchristliche Kunst*, p. 58, pl. 73; K. WESSEL, *op. cit.*, p. 173, fig. 5.

(11) N. FIRATLI, *Découverte de trois églises byzantines à Istanbul*, dans *Cahiers archéologiques* V, 1951, p. 183; E. MAMBOURY, *Les nécropoles de Byzance*, dans *Bulletin officiel du Touring et Automobile Club de Turquie*, n° 79, 1948, p. 27-30.

l'agrandissement de la ville, les nécropoles furent déplacées vers l'Ouest, et, aux ve et vie siècles en particulier, elles avaient atteint l'emplacement localisé ci-dessus. Nos deux reliefs doivent

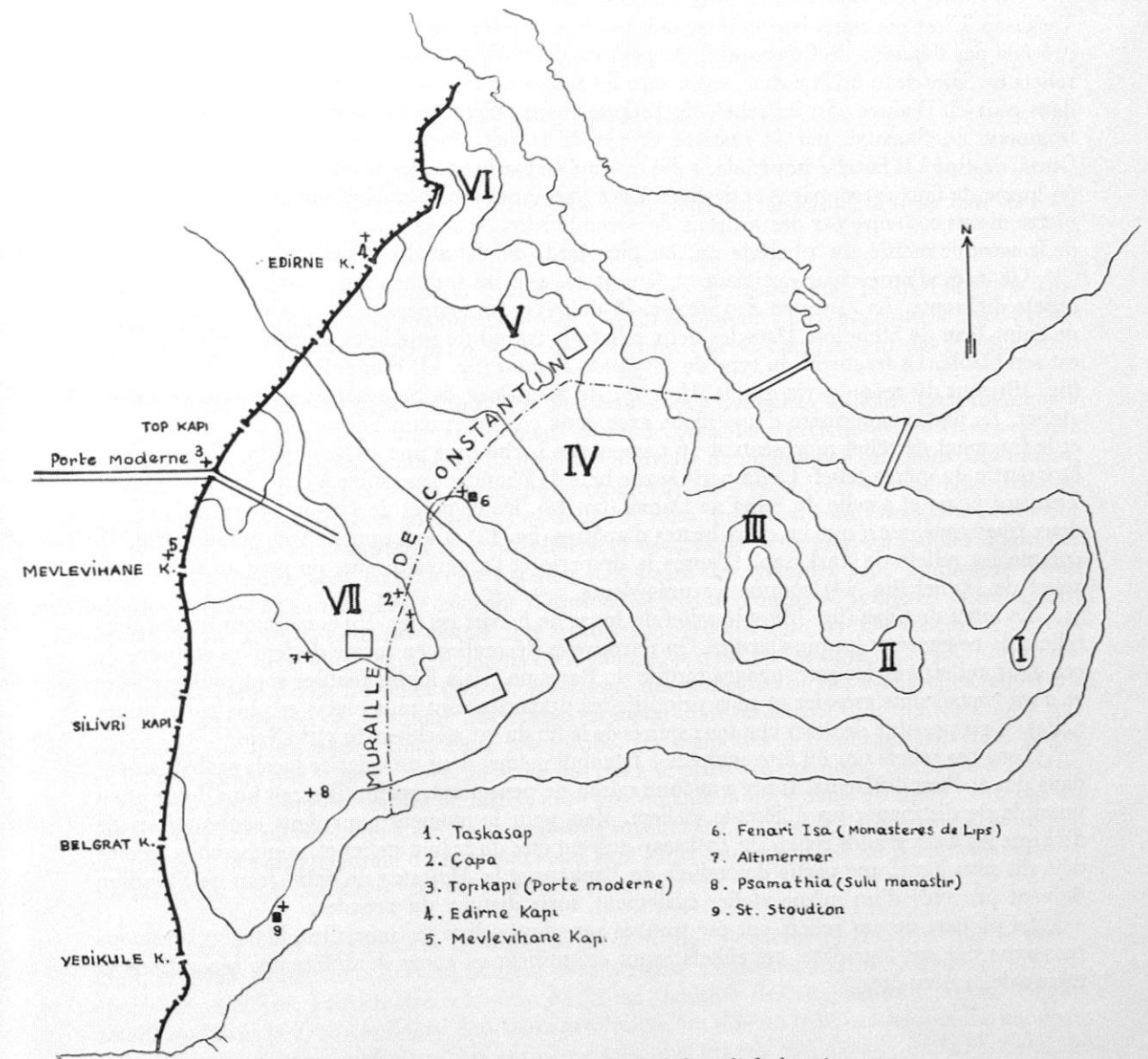


FIG. 17. — Lieux de trouvailles dans Istanbul des reliefs du même type.

provenir d'un monument funéraire assez grand, situé dans la nécropole qui occupait cet emplacement et les autres reliefs prouvent que dans ces nécropoles existaient plusieurs tombes du même type.

Date des reliefs

On trouve des survivances de la tradition païenne dans la forme et le sujet des reliefs de Taşkasap. C'est pourquoi leur date ne doit pas être très éloignée de la fin du VI^e siècle et elle ne précède pas l'époque de Constantin. On peut les dater à peu près de la même époque que les reliefs de Saint-Jean de Stoudion, mais dans les reliefs de Taşkasap le travail est plus soigné que dans ceux-ci. D'autre part les reliefs de Taşkasap sont différents du relief de Sari Güzel, et du fragment de Samatya par la matière et par le travail. Alors que le sarcophage de Sari Güzel, destiné à la famille impériale, a été exécuté en marbre par les meilleurs artistes, les autres en forme de faux sarcophages et destinés à des personnes plus humbles, ont été taillés dans une pierre moins coûteuse par des artisans de second ordre. Ainsi je pense pouvoir dater ces reliefs de la seconde moitié du V^e siècle ou, au plus tard, du début du VI^e siècle.

On voit, d'après leur épaisseur et leur style, que les fragments de Topkapı viennent de reliefs différents. *La Fuite en Égypte* (fig. 8) doit être contemporain de *l'Entrée à Jérusalem* de Saint-Jean de Stoudion. Dans les deux reliefs, le travail du profil des figures et des draperies est semblable. Le fragment du type de *Majestas Domini* (fig. 11) et le relief des apôtres debout (fig. 10) sont du même style que la *Majestas* de Saint-Jean de Stoudion et peut-être du même atelier. La partie supérieure d'une niche avec deux colombes dans l'écoinçon de droite (fig. 6) et le fragment de relief représentant un personnage barbu sous une archivolt (fig. 7) font peut-être partie du même relief. La draperie sur le bras de l'homme ressemble à celle de notre grande *Traditio Legis* et à celle du relief de Daniel (fig. 14). De ce point de vue on pourrait dater ces deux fragments, ainsi que les deux bustes d'apôtres (fig. 12) et le fragment avec acrotère (fig. 9), comme les reliefs de Taşkasap. D'après la draperie et l'archivolte nue, on peut aussi dater le relief de Daniel (fig. 14) comme les précédents.

Le relief de Çapa (fig. 13) et le relief de Jonas de Fenari Isa (fig. 15) constituent les derniers reliefs de ce genre et les plus tardifs. On retrouve la décoration en forme de feuilles stylisées de ces deux reliefs sur les sarcophages tardifs de Ravenne. Mais ici les feuilles sont plus stylisées et d'un travail plus grossier et plus primitif; les draperies sont plus plates et plus conventionnelles. Il est possible de dater ces deux reliefs de la fin du VI^e siècle ou du VII^e siècle.

Tous ces reliefs ont dû être sculptés à Istanbul même, dans un calcaire local, probablement dans des ateliers différents. Il n'y a aucune raison de penser autrement. Il serait sans doute aussi possible de distinguer les différents ateliers. Mais pour le moment nous nous contenterons de dire que les deux grands reliefs de Taşkasap doivent être du même atelier et, comme nous l'avons déjà dit plus haut, une partie des reliefs de Topkapı et la *Majestas* de Saint-Jean de Stoudion doivent provenir d'un même atelier également, mais distinct du premier.

La plupart de ces reliefs ont été trouvés remployés dans les murailles. Mais ceci ne nous renseigne pas sur leur date, ces reliefs ayant été utilisés au cours de différentes réparations et même de la dernière.

CATALOGUE

Reliefs funéraires inédits d'un même type cités dans cet article et qui se trouvent au Musée d'Istanbul :

1. Grand relief représentant la *Traditio Legis* (fig. 4), trouvé rue Tevfik-Fikret, à Taşkasap (fig. 1-1). Numéro d'inventaire du Musée : 5422. Longueur : 2,15 m; hauteur avec l'acrotère : 1,22 m; épaisseur : 0,20 m; hauteur des colonnes : 42-43 cm; hauteur des chapiteaux : 10 cm.

Ce relief est une imitation d'une face de sarcophage à colonnes. La dalle est prolongée à ses angles supérieurs par un acrotère en quart de cercle. Aux deux extrémités, les tranches sont lisses, sans traces de faces latérales. De chaque côté se dresse un pilier à une cannelure. Au milieu, les trois niches cintrées dont les archivolttes retombent sur des colonnes, sont encadrées de deux niches sous un fronton angulaire. Les deux colonnes du milieu sont torsées, les autres ont un fût lisse. Tous les chapiteaux sont corinthiens et décorés de deux grandes feuilles d'acanthé dont les extrémités sont travaillées au trépan. Les bases des colonnes sont composées d'une plinthe et d'un large tore. Les écoinçons d'arcade, de part et d'autre de la niche centrale, sont décorés d'une rosette. Ceux des deux autres arcades sont décorés d'un lys. L'écoinçon de l'extrémité droite est orné d'un feuillage, tandis qu'à gauche, il n'est pas sculpté, la moulure du mur recouvrant cette partie du relief (fig. 3). Au-dessus des rampants et des archivolttes, court un bandeau sans décoration, avec une inscription en métal dont les lettres sont tombées, mais qui est lisible par leurs traces. Dans cette inscription, les noms des personnages ont été changés et il est possible que d'autres noms aient été inscrits à la place des premiers. Entre les acrotères, la tranche supérieure est coupée en biseau avec une entaille longitudinale au milieu. Au bas du relief court une plinthe nue. Ce relief est presque intact. Seul le haut de l'arête droite est un peu mutilé et, à la partie centrale du bandeau supérieur, deux lettres ont été en partie cassées avec un fragment du relief. Le revers est retailé et nu.

2. Grand relief représentant la *Majestas Domini* (fig. 5). Même provenance que le précédent, n° 5423. Longueur : 2,06 m; hauteur avec acrotère : à droite, 1,26 m; à gauche, 1,20 m; épaisseur : 0,20 m; hauteur des colonnes : 32-34 cm; hauteur des chapiteaux : 10 cm. Mêmes détails que dans la *Traditio Legis*. Aux deux extrémités, un pilier à trois cannelures. Le bandeau supérieur est nu, sans inscription. Les acrotères sont plus grands que dans le n° 5422. Celui de gauche, qui était brisé, a été réuni au relief. Il porte une cassure au revers. Comme dans le relief précédent, la tranche supérieure, entre les acrotères, est taillée en biseau. Une entaille y a été pratiquée à droite, mais ne continue pas jusqu'à l'extrémité gauche. Chaque écoinçon d'arcade est décoré d'une rosette à six pétales. Celle à gauche de Jésus a un pétale de plus, comme dans le n° 5422. Dans chaque écoinçon d'angle, est sculpté un lys à deux pétales.

montée d'un arc dont il reste une trace de l'archivolte. Dans l'écoinçon de droite, deux colombes, très bien sculptées, boivent dans une coupe. A la partie supérieure, on voit un listel au-dessus duquel il y avait une frise décorée de feuilles dont il reste quelques traces. On ne peut pas dire s'il y avait ou non un acrotère à gauche, cette partie étant très mutilée. Près de l'arête gauche court une étroite bande nue. Dans le fronton sont sculptées, à droite, deux pommes de pin, l'une verticale, l'autre horizontale, à gauche, une main (?) tendue vers la droite. La tranche de gauche et le revers sont nus.

4. Fragment de relief (fig. 7), trouvé à la même place que le précédent. N° 5413. Hauteur : 0,49 m; largeur : 0,22 m; épaisseur : 0,16 m. En haut du fragment est sculptée la partie droite d'une archivolte richement décorée. Un listel nu sépare le tympan du relief. A droite de celui-ci, on voit un personnage barbu dont le corps est tourné vers la droite et la tête vers la gauche. Il reste les traces de la tête d'un animal à gauche. L'archivolte est décorée d'un rang de perles rondes, puis d'un rang formé d'une perle longue alternant avec deux pirouettes, d'un rang de petites feuilles allongées et enfin d'une rangée de denticules de peu de relief. Le tympan est décoré de feuilles d'acanthé. Dans l'angle droit, au-dessus de l'archivolte, feuillage. Le relief a été bien coupé à droite pour être remployé. Le tympan et l'archivolte de ce relief sont tout à fait les mêmes que dans le petit fragment de la Porte d'Edirne (Mendel III, n° 1318).

5. Fragment de relief représentant *La Fuite en Égypte* (fig. 8), trouvé au même endroit que le précédent. N° 5415. Hauteur : 0,74 m; largeur : 0,45 m; épaisseur : 0,15 m; largeur de la plinthe : 0,12 m. Ce fragment a été brisé en deux morceaux que l'on a réunis. Une colonne torse divise le relief en deux parties. A droite de la colonne, Marie assise en amazone sur un âne (qui ressemble plutôt ici à un cheval), tient dans ses bras l'Enfant Jésus dont le visage est mutilé. Il ne reste que la partie gauche de Marie et de l'animal. Entre la colonne et Marie se dresse un arbre dont la partie supérieure a disparu. A gauche de la colonne, le relief est mutilé. Au bas du relief, il y avait une plinthe qui a dû être brisée par les pioches, ainsi que la colonne. Le relief a été soigneusement coupé à droite pour être remployé. Les draperies et le relief sont travaillés ici différemment et dans un autre style que les autres fragments.

6. Fragment de relief (fig. 9), trouvé au même endroit que les précédents. N° 5414. Hauteur : 0,27 m; largeur : 0,49 m; épaisseur : 0,12 m. C'est l'angle droit d'un relief à acrotère. Le revers est mal dégrossi. Au-dessus du fragment il y avait un acrotère aujourd'hui disparu, mais dont il reste des traces de draperies. Entre l'acrotère et la partie inférieure court un bandeau nu. L'écoinçon triangulaire est décoré d'une branche de feuilles d'acanthé. A la partie inférieure, fragment sans sculpture.

8. Fragment de relief (fig. 11), trouvé au même endroit que les précédents. N° 5419. Hauteur : 0,56 m; largeur : 0,29 m; épaisseur : 0,14 m. C'est la partie supérieure d'un personnage de face, aux cheveux longs, qui ressemble à la *Majestas* de Saint-Jean de Stoudion. Il est possible que ce fragment fût aussi partie d'une *Majestas Domini*. Le personnage fait le signe de bénédiction. La tranche supérieure et celle de gauche sont taillées. Cassure à la partie droite et au bas du relief. Le revers est nu.

9. Fragment de relief (fig. 12), même provenance que les précédents. N° 5418. Hauteur : 0,34 m; largeur : 0,22 m; épaisseur : 0,12 m. Il ne reste du relief que deux bustes d'apôtres regardant vers la gauche et placés sur deux plans. Le personnage au premier plan a le bras droit replié sur la poitrine. Les nez des deux figures sont brisés. Le revers du relief est lisse. La plaque a 8 cm d'épaisseur et le relief 4 cm.

10. Fragment de relief (fig. 13), trouvé à Çapa, près de l'École ménagère, avec deux stèles à inscriptions. Numéro du Musée : 4536. Hauteur : 0,85 m; largeur : 0,50 m; épaisseur : 0,15 m; largeur du bandeau inférieur : 0,11 m; hauteur des colonnes : 0,30 m; largeur du bandeau supérieur : 0,045 m; hauteur des figures : 0,53 m. Il était brisé en trois fragments qui ont été réunis. Ce fragment est la partie droite d'un relief imitant une face de sarcophage à colonnes. La partie supérieure, la tranche droite et le revers sont nus. A droite, s'élève un pilier à trois cannelures, et à gauche, une colonne torse. Dans une niche couronnée d'un arc, un homme est debout, de face. Ses yeux sont petits et comme fermés. La partie gauche du relief, après la colonne, est cassée. Il est difficile de dire comment était composé le restant du relief, mais il devait comprendre encore au moins deux niches. D'après les traces de rampant qui existent sur le chapiteau, on sait qu'il y avait une niche sous fronton angulaire à gauche du fragment que nous avons. Il devait y avoir ensuite au moins une seconde niche cintrée symétrique à celle de ce fragment. Ici, le personnage a le bras replié sur la poitrine et tient un rouleau. Il est imberbe et porte des cheveux courts. Ses pieds chaussés de sandales sont de profil. Son corps et ses jambes sont courts. Le bras qui tient le rouleau est disproportionné et d'un travail primitif. Tout le relief est grossièrement travaillé. Ce relief n'est pas prolongé d'un acrotère comme les grands reliefs de Taşkasap. Il n'y en avait peut-être pas, ou bien l'acrotère avait été sculpté à part et placé sur le relief quand celui-ci était en son lieu d'origine. L'archivolte est décorée d'un rang de feuilles stylisées en forme d'un demi-ovale, avec une nervure centrale incisée. Cette même décoration se retrouve sur les sarcophages de Ravenne et sur le relief de Fenari Isa (fig. 15) ⁽¹⁾.

11. Fragment de relief : *Daniel* (fig. 14), trouvé à Istanbul, mais l'emplacement exact est inconnu. N° 3289. Hauteur : 0,53 m; largeur : 0,54 m; épaisseur du relief : 0,16 m; épaisseur du fragment avec la frise : 0,20 m. Sous la frise à décoration végétale, on voit une niche sur-

3. Fragment de relief (fig. 6), trouvé à la nouvelle entrée de la ville, au Sud de Topkapı, n° 5417. Longueur : 0,75 m; hauteur : 0,27 m; épaisseur : 0,16 m. Ce fragment ressemble à l'angle gauche du relief précédent. Il est décoré au centre de deux rangs de denticules formant les rampants d'un fronton angulaire. C'est la partie supérieure d'une niche. A gauche, une moitié d'écoinçon est décorée d'une demi-palmette à quatre spirales. A droite, il y avait une niche surmontée d'un arc dont il reste une trace de l'archivolte. Dans l'écoinçon de droite, deux colombes, très bien sculptées, boivent dans une coupe. A la partie supérieure, on voit un listel au-dessus duquel il y avait une frise décorée de feuilles dont il reste quelques traces. On ne peut pas dire s'il y avait ou non un acrotère à gauche, cette partie étant très mutilée. Près de l'arête gauche court une étroite bande nue. Dans le fronton sont sculptées, à droite, deux pommes de pin, l'une verticale, l'autre horizontale, à gauche, une main (?) tendue vers la droite. La tranche de gauche et le revers sont nus.

4. Fragment de relief (fig. 7), trouvé à la même place que le précédent. N° 5413. Hauteur : 0,49 m; largeur : 0,22 m; épaisseur : 0,16 m. En haut du fragment est sculptée la partie droite d'une archivolte richement décorée. Un listel nu sépare le tympan du relief. A droite de celui-ci, on voit un personnage barbu dont le corps est tourné vers la droite et la tête vers la gauche. Il reste les traces de la tête d'un animal à gauche. L'archivolte est décorée d'un rang de perles rondes, puis d'un rang formé d'une perle longue alternant avec deux pirouettes, d'un rang de petites feuilles allongées et enfin d'une rangée de denticules de peu de relief. Le tympan est décoré de feuilles d'acanthé. Dans l'angle droit, au-dessus de l'archivolte, feuillage. Le relief a été bien coupé à droite pour être remployé. Le tympan et l'archivolte de ce relief sont tout à fait les mêmes que dans le petit fragment de la Porte d'Edirne (Mendel III, n° 1318).

5. Fragment de relief représentant *La Fuite en Égypte* (fig. 8), trouvé au même endroit que le précédent. N° 5415. Hauteur : 0,74 m; largeur : 0,45 m; épaisseur : 0,15 m; largeur de la plinthe : 0,12 m. Ce fragment a été brisé en deux morceaux que l'on a réunis. Une colonne torse divise le relief en deux parties. A droite de la colonne, Marie assise en amazone sur un âne (qui ressemble plutôt ici à un cheval), tient dans ses bras l'Enfant Jésus dont le visage est mutilé. Il ne reste que la partie gauche de Marie et de l'animal. Entre la colonne et Marie se dresse un arbre dont la partie supérieure a disparu. A gauche de la colonne, le relief est mutilé. Au bas du relief, il y avait une plinthe qui a dû être brisée par les pioches, ainsi que la colonne. Le relief a été soigneusement coupé à droite pour être remployé. Les draperies et le relief sont travaillés ici différemment et dans un autre style que les autres fragments.

6. Fragment de relief (fig. 9), trouvé au même endroit que les précédents. N° 5414. Hauteur : 0,27 m; largeur : 0,49 m; épaisseur : 0,12 m. C'est l'angle droit d'un relief à acrotère. Le revers est mal dégrossi. Au-dessus du fragment il y avait un acrotère aujourd'hui disparu, mais dont il reste des traces de draperies. Entre l'acrotère et la partie inférieure court un bandeau nu. L'écoinçon triangulaire est décoré d'une branche de feuilles d'acanthé. A la partie inférieure, fragment sans sculpture.

cou de deux autres personnages. La figure centrale a le bras droit replié sur la poitrine et marche vers la droite. Les plis de la draperie sont exécutés au ciseau. Ce fragment doit faire partie d'un relief du même type de représentation que le relief à acrotère de Saint-Jean de Stoudion avec un groupe d'apôtres dans une niche. Le revers est nu. Le relief a été bien coupé à droite pour être remployé.

8. Fragment d'un bas-relief (fig. 11), trouvé au même endroit que les précédents. N° 5419. Hauteur : 0,56 m; largeur : 0,29 m; épaisseur : 0,14 m. C'est la partie supérieure d'un personnage de face, aux cheveux longs, qui ressemble à la *Majestas* de Saint-Jean de Stoudion. Il est possible que ce fragment fasse aussi partie d'une *Majestas Domini*. Le personnage fait le signe de bénédiction. La tranche supérieure et celle de gauche sont taillées. Cassure à la partie droite et au bas du relief. Le revers est nu.

9. Fragment de relief (fig. 12), même provenance que les précédents. N° 5418. Hauteur : 0,34 m; largeur : 0,22 m; épaisseur : 0,12 m. Il ne reste du relief que deux bustes d'apôtres regardant vers la gauche et placés sur deux plans. Le personnage au premier plan a le bras droit replié sur la poitrine. Les nez des deux figures sont brisés. Le revers du relief est lisse. La plaque a 8 cm d'épaisseur et le relief 4 cm.

10. Fragment de relief (fig. 13), trouvé à Çapa, près de l'École ménagère, avec deux stèles à inscriptions. Numéro du Musée : 4536. Hauteur : 0,85 m; largeur : 0,50 m; épaisseur : 0,15 m; largeur du bandeau inférieur : 0,11 m; hauteur des colonnes : 0,30 m; largeur du bandeau supérieur : 0,045 m; hauteur des figures : 0,53 m. Il était brisé en trois fragments qui ont été réunis. Ce fragment est la partie droite d'un relief imitant une face de sarcophage à colonnes. La partie supérieure, la tranche droite et le revers sont nus. A droite, s'élève un pilier à trois cannelures, et à gauche, une colonne torse. Dans une niche couronnée d'un arc, un homme est debout, de face. Ses yeux sont petits et comme fermés. La partie gauche du relief, après la colonne, est cassée. Il est difficile de dire comment était composé le restant du relief, mais il devait comprendre encore au moins deux niches. D'après les traces de rampant qui existent sur le chapiteau, on sait qu'il y avait une niche sous fronton angulaire à gauche du fragment que nous avons. Il devait y avoir ensuite au moins une seconde niche cintrée symétrique à celle de ce fragment. Ici, le personnage a le bras replié sur la poitrine et tient un rouleau. Il est imberbe et porte des cheveux courts. Ses pieds chaussés de sandales sont de profil. Son corps et ses jambes sont courts. Le bras qui tient le rouleau est disproportionné et d'un travail primitif. Tout le relief est grossièrement travaillé. Ce relief n'est pas prolongé d'un acrotère comme les grands reliefs de Taşkasap. Il n'y en avait peut-être pas, ou bien l'acrotère avait été sculpté à part et placé sur le relief quand celui-ci était en son lieu d'origine. L'archivolte est décorée d'un rang de feuilles stylisées en forme d'un demi-ovale, avec une nervure centrale incisée. Cette même décoration se retrouve sur les sarcophages de Ravenne et sur le relief de Fenari Isa (fig. 15) ⁽¹⁾.

11. Fragment de relief : *Daniel* (fig. 14), trouvé à Istanbul, mais l'emplacement exact est inconnu. N° 3289. Hauteur : 0,53 m; largeur : 0,54 m; épaisseur du relief : 0,16 m; épaisseur du fragment avec la frise : 0,20 m. Sous la frise à décoration végétale, on voit une niche sur-

3. Fragment de relief (fig. 6), trouvé à la nouvelle entrée de la ville, au Sud de Topkapı, n° 5417. Longueur : 0,75 m; hauteur : 0,27 m; épaisseur : 0,16 m. Ce fragment ressemble à l'angle gauche du relief précédent. Il est décoré au centre de deux rangs de denticules formant les rampants d'un fronton angulaire. C'est la partie supérieure d'une niche. A gauche, une moitié d'écoinçon est décorée d'une demi-palmette à quatre spirales. A droite, il y avait une niche surmontée d'un arc dont il reste une trace de l'archivolte. Dans l'écoinçon de droite, deux colombes, très bien sculptées, boivent dans une coupe. A la partie supérieure, on voit un listel au-dessus duquel il y avait une frise décorée de feuilles dont il reste quelques traces. On ne peut pas dire s'il y avait ou non un acrotère à gauche, cette partie étant très mutilée. Près de l'arête gauche court une étroite bande nue. Dans le fronton sont sculptées, à droite, deux pommes de pin, l'une verticale, l'autre horizontale, à gauche, une main (?) tendue vers la droite. La tranche de gauche et le revers sont nus.

4. Fragment de relief (fig. 7), trouvé à la même place que le précédent. N° 5413. Hauteur : 0,49 m; largeur : 0,22 m; épaisseur : 0,16 m. En haut du fragment est sculptée la partie droite d'une archivolte richement décorée. Un listel nu sépare le tympan du relief. A droite de celui-ci, on voit un personnage barbu dont le corps est tourné vers la droite et la tête vers la gauche. Il reste les traces de la tête d'un animal à gauche. L'archivolte est décorée d'un rang de perles rondes, puis d'un rang formé d'une perle longue alternant avec deux pirouettes, d'un rang de petites feuilles allongées et enfin d'une rangée de denticules de peu de relief. Le tympan est décoré de feuilles d'acanthé. Dans l'angle droit, au-dessus de l'archivolte, feuillage. Le relief a été bien coupé à droite pour être remployé. Le tympan et l'archivolte de ce relief sont tout à fait les mêmes que dans le petit fragment de la Porte d'Edirne (Mendel III, n° 1318).

5. Fragment de relief représentant *La Fuite en Égypte* (fig. 8), trouvé au même endroit que le précédent. N° 5415. Hauteur : 0,74 m; largeur : 0,45 m; épaisseur : 0,15 m; largeur de la plinthe : 0,12 m. Ce fragment a été brisé en deux morceaux que l'on a réunis. Une colonne torse divise le relief en deux parties. A droite de la colonne, Marie assise en amazone sur un âne (qui ressemble plutôt ici à un cheval), tient dans ses bras l'Enfant Jésus dont le visage est mutilé. Il ne reste que la partie gauche de Marie et de l'animal. Entre la colonne et Marie se dresse un arbre dont la partie supérieure a disparu. A gauche de la colonne, le relief est mutilé. Au bas du relief, il y avait une plinthe qui a dû être brisée par les pioches, ainsi que la colonne. Le relief a été soigneusement coupé à droite pour être remployé. Les draperies et le relief sont travaillés ici différemment et dans un autre style que les autres fragments.

6. Fragment de relief (fig. 9), trouvé au même endroit que les précédents. N° 5414. Hauteur : 0,27 m; largeur : 0,49 m; épaisseur : 0,12 m. C'est l'angle droit d'un relief à acrotère. Le revers est mal dégrossi. Au-dessus du fragment il y avait un acrotère aujourd'hui disparu, mais dont il reste des traces de draperies. Entre l'acrotère et la partie inférieure court un bandeau nu. L'écoinçon triangulaire est décoré d'une branche de feuilles d'acanthé. A la partie inférieure, fragment sans sculpture.

7. Fragment d'un bas-relief (fig. 10), trouvé au même endroit que les précédents. N° 5420. Hauteur : 0,76 m; largeur : 0,29 m; épaisseur : 0,12 m. Ce relief était brisé en deux fragments qui ont été réunis. Sur une plinthe de 15 cm de hauteur, un personnage dont la tête manque se tient debout. A droite et à gauche de cette figure, on peut voir les traces d'une draperie et du

cou de deux autres personnages. La figure centrale a le bras droit replié sur la poitrine et marche vers la droite. Les plis de la draperie sont exécutés au ciseau. Ce fragment doit faire partie d'un relief du même type de représentation que le relief à acrotère de Saint-Jean de Stoudion avec un groupe d'apôtres dans une niche. Le revers est nu. Le relief a été bien coupé à droite pour être remployé.

8. Fragment d'un bas-relief (fig. 11), trouvé au même endroit que les précédents. N° 5419. Hauteur : 0,56 m; largeur : 0,29 m; épaisseur : 0,14 m. C'est la partie supérieure d'un personnage de face, aux cheveux longs, qui ressemble à la *Majestas* de Saint-Jean de Stoudion. Il est possible que ce fragment fasse aussi partie d'une *Majestas Domini*. Le personnage fait le signe de bénédiction. La tranche supérieure et celle de gauche sont taillées. Cassure à la partie droite et au bas du relief. Le revers est nu.

9. Fragment de relief (fig. 12), même provenance que les précédents. N° 5418. Hauteur : 0,34 m; largeur : 0,22 m; épaisseur : 0,12 m. Il ne reste du relief que deux bustes d'apôtres regardant vers la gauche et placés sur deux plans. Le personnage au premier plan a le bras droit replié sur la poitrine. Les nez des deux figures sont brisés. Le revers du relief est lisse. La plaque a 8 cm d'épaisseur et le relief 4 cm.

10. Fragment de relief (fig. 13), trouvé à Çapa, près de l'École ménagère, avec deux stèles à inscriptions. Numéro du Musée : 4536. Hauteur : 0,85 m; largeur : 0,50 m; épaisseur : 0,15 m; largeur du bandeau inférieur : 0,11 m; hauteur des colonnes : 0,30 m; largeur du bandeau supérieur : 0,045 m; hauteur des figures : 0,53 m. Il était brisé en trois fragments qui ont été réunis. Ce fragment est la partie droite d'un relief imitant une face de sarcophage à colonnes. La partie supérieure, la tranche droite et le revers sont nus. A droite, s'élève un pilier à trois cannelures, et à gauche, une colonne torse. Dans une niche couronnée d'un arc, un homme est debout, de face. Ses yeux sont petits et comme fermés. La partie gauche du relief, après la colonne, est cassée. Il est difficile de dire comment était composé le restant du relief, mais il devait comprendre encore au moins deux niches. D'après les traces de rampant qui existent sur le chapiteau, on sait qu'il y avait une niche sous fronton angulaire à gauche du fragment que nous avons. Il devait y avoir ensuite au moins une seconde niche cintrée symétrique à celle de ce fragment. Ici, le personnage a le bras replié sur la poitrine et tient un rouleau. Il est imberbe et porte des cheveux courts. Ses pieds chaussés de sandales sont de profil. Son corps et ses jambes sont courts. Le bras qui tient le rouleau est disproportionné et d'un travail primitif. Tout le relief est grossièrement travaillé. Ce relief n'est pas prolongé d'un acrotère comme les grands reliefs de Taşkasap. Il n'y en avait peut-être pas, ou bien l'acrotère avait été sculpté à part et placé sur le relief quand celui-ci était en son lieu d'origine. L'archivolte est décorée d'un rang de feuilles stylisées en forme d'un demi-ovale, avec une nervure centrale incisée. Cette même décoration se retrouve sur les sarcophages de Ravenna et sur le relief de Fenari Isa (fig. 15) ⁽¹⁾.

11. Fragment de relief : *Daniel* (fig. 14), trouvé à Istanbul, mais l'emplacement exact est inconnu. N° 3289. Hauteur : 0,53 m; largeur : 0,54 m; épaisseur du relief : 0,16 m; épaisseur du fragment avec la frise : 0,20 m. Sous la frise à décoration végétale, on voit une niche surmontée d'un arc. Dans cette niche, sous un rideau retenu en trois points à l'archivolte, Daniel

(1) VOLBACH, *Frühchristliche Kunst*, nos 174-179.

se tient de face, les bras ouverts. Cassures à la partie supérieure, ainsi qu'à droite et à gauche. L'archivolte retombe à gauche sur un chapiteau dont il reste quelques traces. Le relief se termine à sa partie supérieure par une frise de feuilles d'acanthé, sculptée symétriquement à l'axe de l'arc. Les plis de la draperie, sur le bras de Daniel, sont travaillés au ciseau. La partie inférieure du personnage est brisée.

12. Fragment de relief (fig. 15), trouvé près de Fenari Isa, en 1933, au cours des travaux de canalisation. N° 4517. Hauteur : 0,90 m; largeur : 0,71 m; épaisseur : 0,12 m. Il était brisé en cinq fragments qui ont été réunis. Ce fragment est la partie gauche d'un relief imitant une face de sarcophage sans colonnes et dont la partie droite manque. La bordure et les figures sont un peu mutilées. La partie supérieure et l'arête gauche sont décorées d'un rang de feuilles, comme dans le n° 4536 (fig. 13), et dans les sarcophages de Ravenne dont nous avons parlé plus haut dans le n° 10. Au bas du relief, court une plinthe de 12 cm de hauteur, comme dans les autres reliefs. Ce fragment représente Jonas jeté dans la baleine par son compagnon. Jonas et l'autre personnage sont nus. Leurs cheveux sont bouclés sur la nuque.

Nezih FIRATLI.

Istanbul, Décembre 1959.

LES PEINTURES DU MAUSOLÉE «DE L'EXODE» A EL-BAGAOUAT

par

HENRI STERN

Les monuments de la nécropole chrétienne el-Bagaouat dans l'oasis el-Khargeh du désert libyen (Haute-Égypte) ont eu une suite de malchances dans l'archéologie chrétienne. Relevés une première fois il y a soixante ans de façon un peu sommaire, quoique avec beaucoup d'intelligence, par le voyageur russe V. De Bock⁽¹⁾, une seule brève étude leur avait été alors consacrée par C. M. Kaufmann⁽²⁾.

En 1906 et 1907 le *Metropolitan Museum of Art* entreprit de faire explorer méthodiquement ce site. Pour des raisons que j'ignore les travaux furent arrêtés en 1908 et repris seulement longtemps après la première guerre mondiale, en 1931, sur une échelle beaucoup plus réduite d'ailleurs. Les résultats de ces trois campagnes de fouilles (1906, 1907, 1931) n'ont jamais été publiés. Tout ce que nous en savons est contenu dans quelques brefs rapports parus dans le *Bulletin of the Metropolitan Museum of Art*, des années 1908, 1928 et 1932, rédigés par quelques membres de cette mission⁽³⁾. Ils donnent des renseignements sur le site, quelques précisions sur son histoire et deux ou trois descriptions rapides de peintures, mais malheureusement pas de celles qui nous intéressent. Les photographies prises par cette mission avaient été déposées au Département des Antiquités égyptiennes du Metropolitan Museum.

L'intérêt que suscitait le site et surtout ses fresques resta cependant vif. O. Wulff a écrit quelques pages importantes sur ces dernières, C. M. Kaufmann y revint à plusieurs reprises. Enfin, L. Tronje consacra une longue étude à certaines des images du *Mausolée de l'Exode*, mais dont les résultats, basés sur une interprétation erronée des photographies peu lisibles de De Bock, sont sans valeur archéologique⁽⁴⁾.

⁽¹⁾ *Matériaux pour servir à l'archéologie de l'Égypte chrétienne*, Saint-Petersbourg 1901.

⁽²⁾ *Ein altchristliches Pompeji in der lybischen Wüste. Die Nekropolis der « grossen Oase »*, Mayence 1902.

⁽³⁾ A. M. LITHGOW, *The Oasis of Kharga*, dans *Bulletin of the Metropolitan Museum of Art*, III, 1908, p. 203 à 208 (cf. *ibid.*, *The Egyptian Expedition*, p. 83 à 86). — C. K. WILKINSON, *Early Christian Paintings in the Oasis of Kharga*, *ibid.* XXIII, 1928, Sect. II, p. 29 à 38. — W. HAUSER, *The Christian Necropolis in the Kharga Oasis*, *ibid.*, XXVII, 1932, p. 38 à 50.

⁽⁴⁾ O. WULFF, *Altchristliche und byzantinische Kunst*, Berlin, s. d. (1918), p. 96 et suiv., Supplément, Berlin 1935, p. 12 et suiv. — C. M. KAUFMANN, *Handbuch der christlichen Archäologie*, 3^e éd., Paderborn 1922, *passim* (voir l'index). — L. TRONJE, AΔAM und ZΩH, *Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften*, phil.-hist. Klasse, 1916, 17. Abhandlung, et le compte rendu défavorable par A. JAKOBY, dans *Byz.-Neugriech. Jahrbücher*, 1920, p. 201 et suiv. L'appréciation bienveillante de cette étude par O. WULFF, Supplément, *loc. cit.*, ne peut plus être maintenu après la publication des photographies américaines.

Pendant une quinzaine d'année l'exploration de ce « Pompéi du désert » en restait au point que nous avons dit. L'archéologie chrétienne était toujours frustrée de documents d'une importance capitale pour ses recherches. Après la deuxième guerre mondiale, A. Fakhry, jeune archéologue égyptien, inspecteur du Service des antiquités, avait été chargé de faire un relevé complet de toutes les tombes et constructions anciennes conservées à el-Bagaouat. Il publia le résultat de ses travaux en 1951⁽¹⁾. Les relevés des architectures sont plus nombreux et plus détaillés que dans le livre de De Bock. Les descriptions des peintures laissent cependant à désirer. Elles sont sommaires, parfois erronées, sur bien des points inférieures à celles de De Bock, les photographies de qualité médiocre et incomplètes. Néanmoins cet ouvrage apporte du nouveau : l'auteur a joint à ses descriptions des dessins au trait qui paraissent être fidèles dans la plupart des cas et qui offrent des détails qui échappent sur les photographies ou qui ont été mal interprétés.

Comme le regretté M. W. Hauser, ancien conservateur en chef du Département des Antiquités égyptiennes du Metropolitan Museum, a bien voulu mettre à notre disposition, avec une extrême obligeance, les excellentes photographies des peintures du Mausolée « de l'Exode » dont nous avons parlé⁽²⁾, il nous a semblé possible d'entreprendre l'étude de ces peintures sur une base plus solide que nos devanciers. Il ne faut cependant pas surestimer la portée de notre travail : beaucoup de questions resteront obscures et insolubles en raison de notre connaissance incomplète du monument. Étant données les circonstances qui ne laissent pas espérer une prochaine reprise des travaux sur place, il nous a cependant semblé préférable de ne plus attendre et de ne pas remettre à une date incertaine une étude dont les résultats pourraient servir pour des recherches ultérieures.

La nécropole d'el-Bagaouat est un cimetière d'époque romaine et byzantine du type de ceux que nous connaissons d'Italie, en particulier d'*Isola sacra* près d'Ostie. Un nombre impressionnant de tombes (plus de 250) aux plans les plus divers, construites pour la plupart en briques crues, couvrent une surface d'un kilomètre de long sur 500 m de large environ. Une allée centrale, bordée de tombes, traverse cette agglomération de bout en bout. D'autres voies, longitudinales et transversales, permettent l'accès des mausolées éloignés de cette allée principale.

Le décor des tombes, surtout les peintures de trois ou quatre d'entre elles, les objets qu'elles ont livrés, nous autorisent de les attribuer pour la plupart à une époque qui n'est pas antérieure au IV^e siècle et de les considérer comme chrétiennes. Des dates plus précises manquent. C'est l'une de ces tombes, de plan carré, couverte d'une coupole plate, dont nous étudierons les peintures⁽³⁾.

Les murs intérieurs aussi bien que le plafond de l'édifice, qui mesure environ 5 m × 5 m, sont couverts de peintures à la colle (non pas de fresques). Seule la coupole porte des images figurées. Les parois sont ornées jusqu'à 30 ou 40 cm au-dessus de la naissance des arcs d'un décor peint à deux registres : un socle, divisé en panneaux rectangulaires (qu'on distingue mal sur les photographies qui n'en donnent que l'extrême partie supérieure (fig. 2), et un registre principal qui comprend sur chaque mur trois panneaux oblongs séparés par des colonnes

⁽¹⁾ A. FAKHRY, *The Necropolis of El-Bagawat*, t. III des Publications du Service des antiquités de l'Égypte, Le Caire 1951; l'auteur a eu soin d'aviser le lecteur du caractère provisoire de sa publication.

⁽²⁾ Ces photographies sont d'autant plus précieuses, que les peintures du Mausolée ont été endommagées entre temps. Un gardien trop zélé avait entrepris de gratter les inscriptions, cf. A. FAKHRY, *o. l.*, p. 44, qui sont aujourd'hui bien plus fragmentaires qu'il y a trente ans. Il manque, malheureusement une photographie, celle du côté sud (entrée) que nous remplaçons par une aquarelle (fig. 6), faite également par la mission américaine.

⁽³⁾ N° 30 (type 4) dans l'ouvrage de A. FAKHRY.

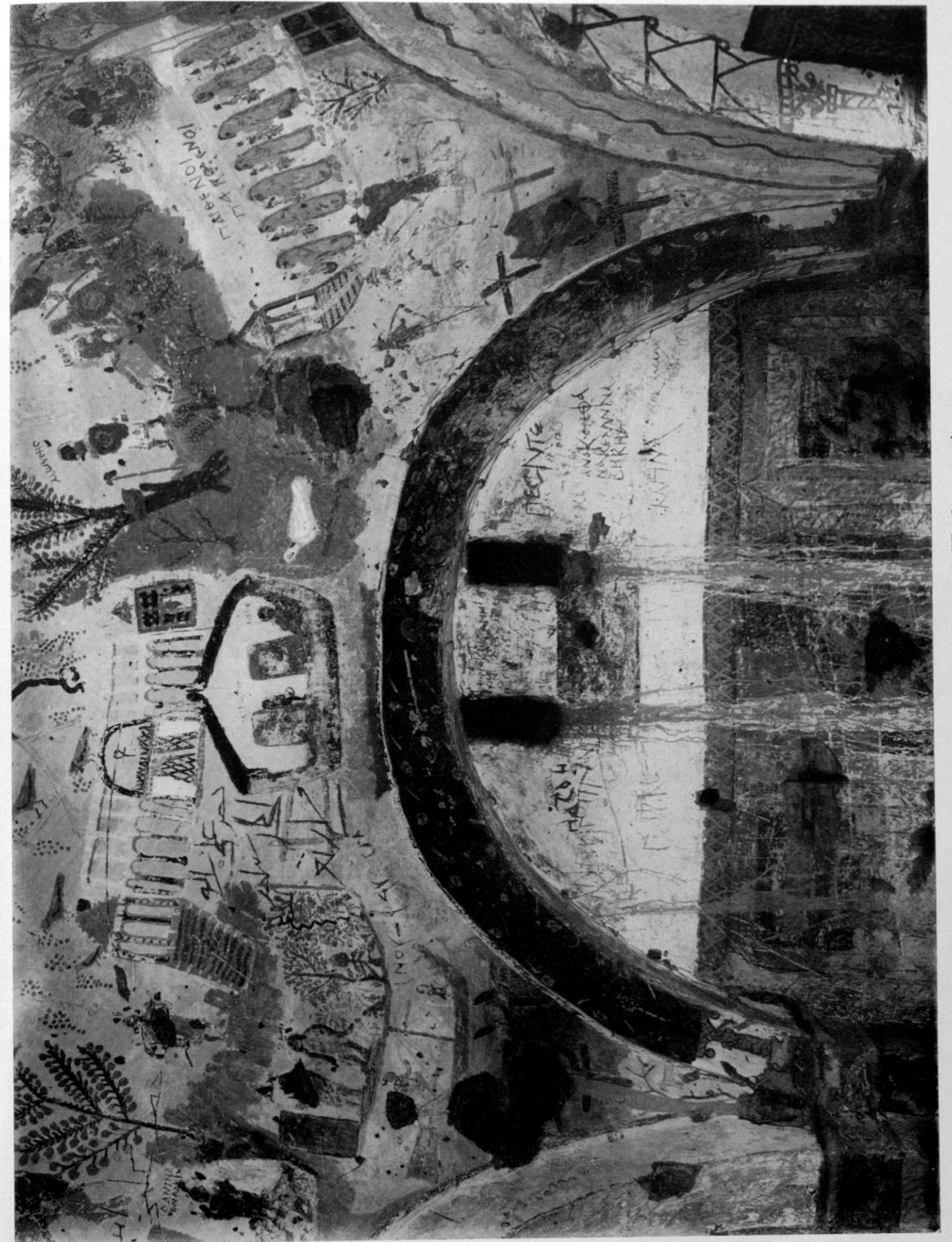


FIG. 1. — El-Bagaouat, Mausolée de l'Exode, arc nord.

peintes (fig. 1, 2), à chapiteaux corinthiens. Les panneaux extérieurs sont chargés de rectangles imbriqués les uns dans les autres, celui du milieu d'un disque, qui, sur le côté est, est placé sur un losange (fig. 3) ⁽¹⁾. Les teintes vont du verdâtre (fond) au jaune et au roux ⁽²⁾. Il est évident que ce décor est l'imitation d'une incrustation de marbre dont on connaît à Rome plusieurs exemples du IV^e et du V^e siècle ⁽³⁾. Mais on ne saurait tirer de ce rapprochement un indice de date. Nous ignorons l'histoire des incrustations de marbre et de leurs imitations en peinture. Elles semblent avoir été créées au début de notre ère. À Rome elles sont particulièrement en faveur depuis l'âge de Constantin.

Les arcs qui soutiennent la coupole à l'Est et à l'Ouest portent sur le sommet de leur face, chacun, trois croix dont celle du milieu est ansée (fig. 4 et 5). L'arc nord est orné de guirlandes de fleurs (fig. 1). Tous les intrados de ces arcs sont décorés d'une rangée de triangles, supportée à la naissance des arcs par de petites colonnettes (fig. 1, à droite).

Un cycle d'une vingtaine d'images se développe sur la coupole, au-dessus des murs. Il l'entoure en deux registres, celui du bas comprenant 15 sujets, celui du haut un seul, l'*Exode des Israélites d'Égypte* poursuivis par l'armée du Pharaon. La calotte de la coupole, assez endommagée par un grand trou et des traînées de boues (fig. 13), est couverte d'un large plant de vigne dans lequel sont perchés des oiseaux. Dans chaque pendentif est peinte une croix ansée qui s'élève sur les branches d'un buisson (fig. 1).

Quelques-unes des peintures de la coupole n'appartiennent pas à l'époque initiale, et c'est le mérite de M. Fakhry de l'avoir signalé ⁽⁴⁾. Les croix simples autour des croix ansées dans les pendentifs nord-est (fig. 1) et nord-ouest, un bateau dans ce dernier (fig. 7) et un autre dans le pendentif sud-est (fig. 6), peints en rouge, sont l'œuvre d'une main plus tardive qui a recopié aussi quelques inscriptions et en a ajouté d'autres ⁽⁵⁾.

Malgré l'apparente maladresse du peintre, la composition de l'ensemble ne manque pas de savoir-faire. L'artiste s'est conformé à la structure de cette petite salle carrée, déterminée par les quatre arcs qui supportent la coupole. Au-dessus du sommet de chaque arc il a placé une scène ou un ensemble de scènes formant un groupe central qui s'appuie sur l'arc : au Nord, face à l'entrée, c'est l'arche de Noé et un grand édifice à coupole (fig. 1), à l'Est, le sacrifice d'Isaac et un berger avec son troupeau (fig. 4), à l'Ouest les trois Hébreux dans la fournaise (fig. 5), et enfin au Sud, au-dessus de l'entrée, la baleine qui rejette Jonas (fig. 6). Autour de ces groupes se placent les autres images.

Nous ne nous arrêterons qu'à celles qui offrent un intérêt archéologique ou historique particulier et commencerons par l'image de sainte Thècle, désignée par l'inscription ΘΕΚΛΑ, qui est à certains égards la plus intéressante de toutes. Elle se trouve au-dessus de l'arc est, à droite de l'entrée (fig. 8).

⁽¹⁾ Cf. fig. 28, 29 et pl. III (à l'envers) dans A. FAKHRY.

⁽²⁾ Voir la planche III en couleurs dans A. FAKHRY.

⁽³⁾ Voir H. STERN, *Les mosaïques de Sainte-Constance à Rome*, dans *Dumbarton Oaks Papers* XII, 1958, p. 209 et suiv.

⁽⁴⁾ O. L., p. 39 et 66.

⁽⁵⁾ Ces deux bateaux (fig. 6, 7) dont l'un a deux hommes pour équipage, l'autre est vide, sont certainement des bateaux funéraires qui, selon la croyance égyptienne, transportaient les défunts dans leur demeure éternelle. Voir sur la question, qui demanderait d'ailleurs à être approfondie, C. BONNER, *The Ship of the Soul on a Group of Grave-Stelae from Therenutis*, dans *Proceedings of the American Philosophical Academy* LXXXV, 1942, p. 84 à 91. Les personnages des stèles publiées par C. Bonner ne dirigent pas leur bateau. Sur une stèle copte, *ibid.*, p. 90 et fig. 7, on voit un bateau vide comme dans notre mausolée.



FIG. 2. — El-Bagaouat, Mausolée de l'Exode, socle de l'arc nord.

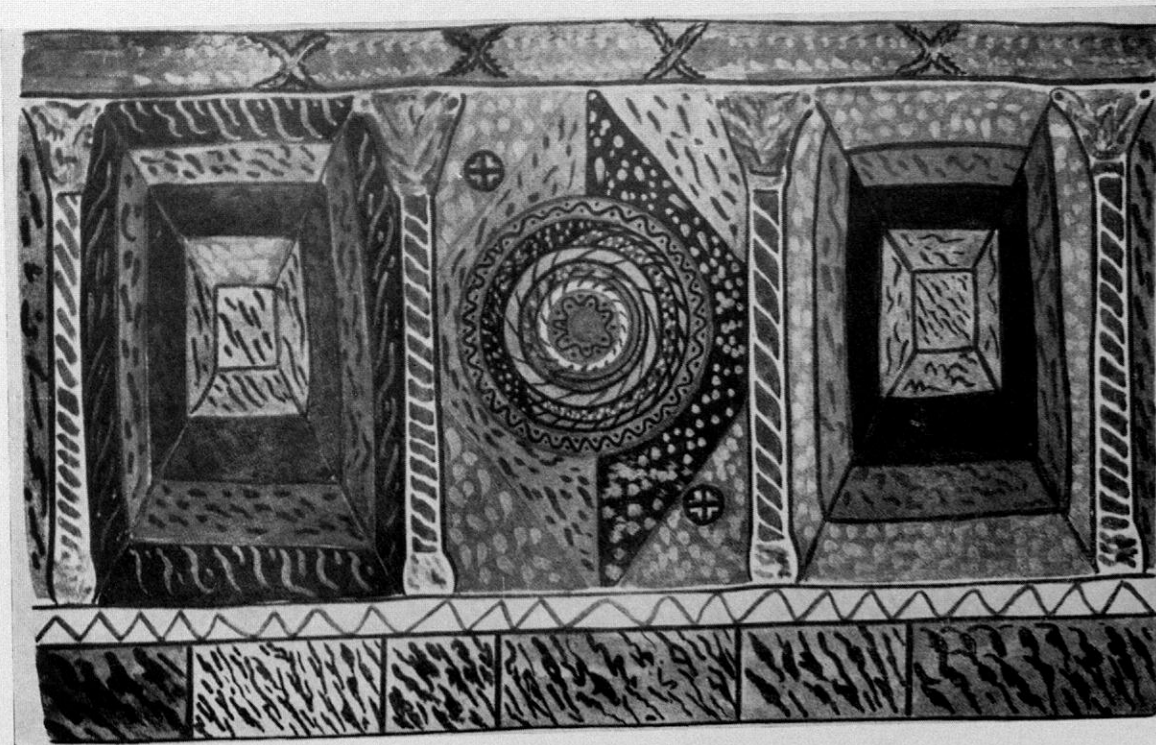


FIG. 3. — El-Bagaouat, Mausolée de l'Exode, socle du côté est



FIG. 4. — El-Bagaouat, Mausolée de l'Exode, arc est.



FIG. 5. — El-Bagaouat, Mausolée de l'Exode, arc ouest.

La sainte, vêtue d'une tunique longue à manches, pourvues de parements⁽¹⁾, étendant les bras en croix, se tient dans un brasier dont les flammes montent jusqu'à la hauteur de ses épaules. La plupart des savants depuis Kaufmann⁽²⁾ ont reconnu dans cette image un épisode de la légende de la sainte, celui de son martyre sur le bûcher. Cette interprétation n'est pas douteuse.

La légende, créée et rédigée vers la fin du II^e siècle, comporte deux miracles principaux, rappelés dans tous les récits hagiographiques, aussi succincts soient-ils : la condamnation de la sainte au bûcher à Iconium et sa condamnation aux bêtes à Antioche de Pamphlie⁽³⁾. Dans les deux cas elle fut miraculeusement sauvée par l'intervention divine. Deux images du second de ces miracles sont connues. Sur deux ampoules d'Égypte, l'une au Musée du Louvre, l'autre au British Museum, la martyre, nue, excepté le *subligaculum*, se tient debout entre les bêtes féroces du cirque qui se blottissent à ses pieds, adoucies par Dieu⁽⁴⁾.

L'image d'el-Bagaouat est la seule qui représente son martyre sur le bûcher. Quelques détails n'en ont pas attiré l'attention, mais méritent d'être examinés de près.

A une certaine distance au-dessus de la sainte (fig. 8) on distingue un objet bleuâtre⁽⁵⁾, de forme irrégulière, le bord inférieur découpé à peu près en segment de cercle, la partie supérieure échancrée à droite. Il est chargé de sept petites croix blanches, cantonnées chacune de quatre points, blancs également. Entre cet objet et sainte Thècle le fond est couvert de traînées verticales grisâtres⁽⁶⁾. M. A. Grabar, seul parmi les commentateurs de cette image, a proposé une explication de l'un de ces détails, l'objet bleuâtre, en le mettant en rapport avec la sainte⁽⁷⁾. Ce serait un segment du ciel, vers lequel la sainte s'élève à la fin de ses jours.

Si les textes hagiographiques ne permettent pas de retenir cette explication tout entière⁽⁸⁾, l'interprétation de l'objet bleuâtre comme segment céleste a toutes les chances d'être exacte⁽⁹⁾ et nous permettra de donner plus d'ampleur à notre commentaire.

Basile, évêque de Séleucie, rédigea une vie de la sainte entre 447 et 457⁽¹⁰⁾ dont quelques passages permettront d'expliquer ces particularités iconographiques. L'auteur donne un récit circonstancié du martyre de Thècle sur le bûcher. Après l'arrivée de saint Paul à Iconium la jeune fille subit la fascination de sa parole et se convertit. Accusée par sa propre mère elle est condamnée à être brûlée vive. Aussi se prépare-t-elle à monter sur le bûcher. Après s'être adressée dans une prière fervente à son guide et maître Paul « elle fit d'abord le signe de la croix sur elle-même, ensuite se présenta tout entière sous la forme de la croix en étendant les bras

(1) Visibles dans le dessin de A. FAKHRY, *o. l.*, fig. 56.

(2) R. M. KAUFMANN, *Ein christliches Pompeji*, p. 40; O. WULFF, *o. l.*, p. 97; A. FAKHRY, *o. l.*, p. 64.

(3) U. FABRICIUS, *Die Legende im Bild des ersten Jahrtausends der Kirche*, Kassel 1958, p. 109 et suiv., a mentionné quelques prières où ces deux miracles sont cités.

(4) Voir *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie (DACL)*, s. v. *Thècle*, col. 2234, nos 3 et 4. Cf. aussi U. FABRICIUS, *o. l.*, p. 110 et suiv.

(5) La couleur n'en est décrite par aucun des visiteurs d'el-Bagaouat. Mais M. W. Hauser a eu l'obligeance, par l'intermédiaire de M. A. Grabar, de me faire parvenir la copie d'une aquarelle prise sur place.

(6) Elles ne sont pas mentionnées dans la description de De Bock et ne figurent pas non plus sur le dessin de M. Fakhry, mais on les distingue clairement sur la photographie (fig. 8).

(7) *Martyrium*, Paris 1947, t. II, p. 21.

(8) Une ascension de la sainte n'est pas connue. Après le martyre du bûcher, elle vécut encore de longues années pour disparaître à un âge avancé sous la terre, voir ci-dessous, p. 105.

(9) DE BOCK, p. 24, considère cet objet comme « un morceau d'étoffe à dessins... jeté sous les dernières figures... » (sc. du cortège des Israélites, cf. fig. 8). Un morceau d'étoffe placé sous les pieds des Israélites en marche ne se justifie pas.

(10) MIGNE, *Patrologie grecque* (= P. G.), t. LXXXV, col. 513 B et suiv.

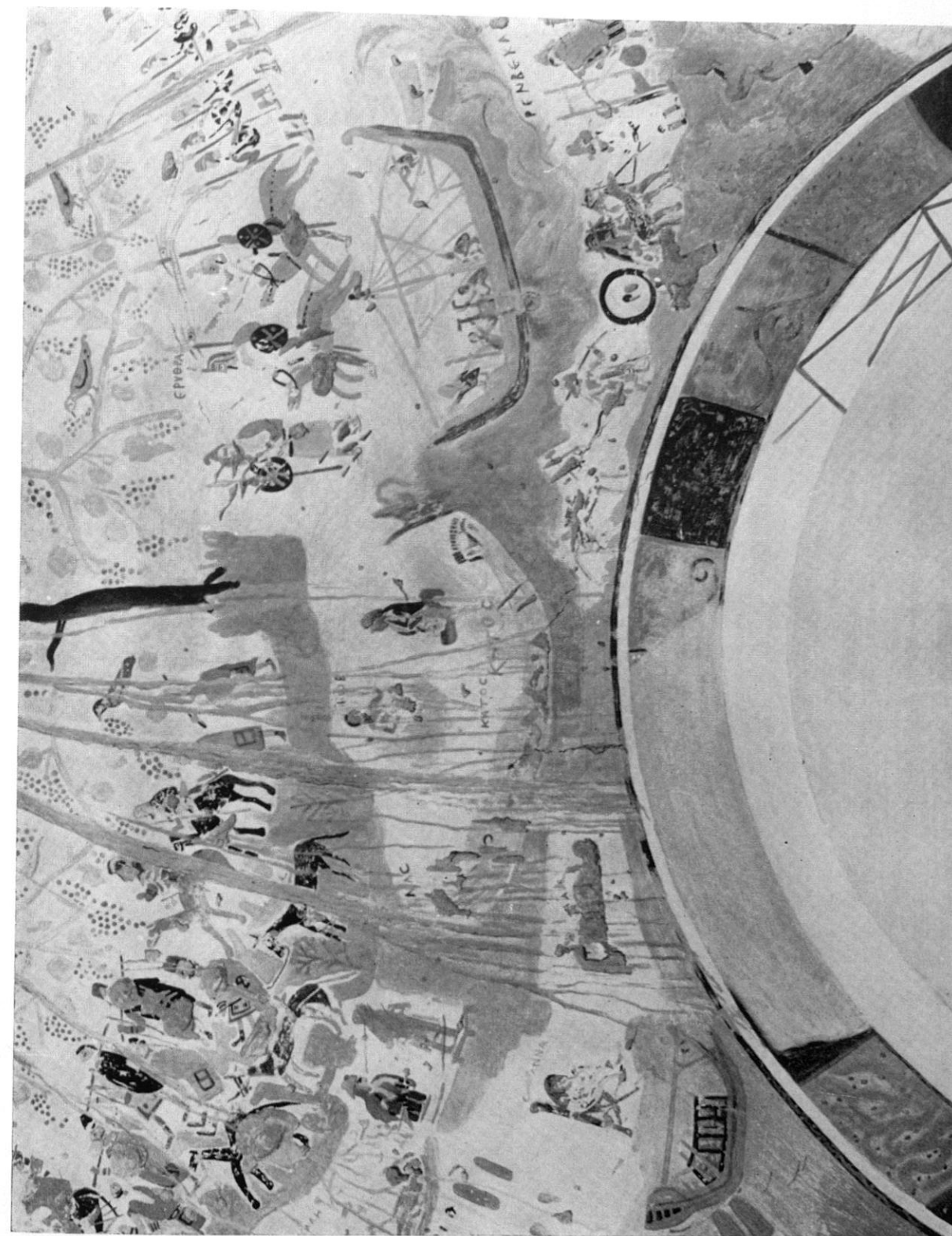


Fig. 6. — El-Bagaouat, Mausolée de l'Exode, arc sud.

de chaque côté et s'élança sans hésiter dans les flammes, affrontant le brasier avec confiance et sans le moindre doute, pas autrement que si elle se trouvait en pleine chaleur de midi. Aussi le feu, reniant sa propre nature par respect et crainte du signe de la croix, devint-il une chambre de repos plutôt qu'une fournaise pour la vierge »⁽¹⁾. Je passe sur la suite pour en venir à la conclusion de cet épisode.

Les trois Hébreux, dit Basile, ont été préservés aussi du feu par la main de Dieu. « Mais dans ce cas (*sc.* de Thècle) la terre elle-même témoigna de la puissance divine en faisant résonner un bruit formidable. Un orage éclata dans le ciel, lequel ne fut caché au préalable ni par des nuages ni par des vapeurs qu'on prétend être les signes précurseurs des orages. Tout ceci fut ordonné par Dieu en l'honneur et pour l'aide de la martyre. Et l'eau tomba mélangée avec beaucoup de grêlons énormes. En écrasant de nombreux habitants d'Iconium, elle devint un châtement pour eux à cause de leur superbe. Et elle délivra la vierge du feu quoique celui-ci ne fût qu'apparent »⁽²⁾.

Ce texte n'est-il pas un véritable commentaire à notre petite image ? La sainte vient de s'élançer dans le brasier, les bras étendus en croix. La pluie et la grêle, représentées par les traînées grises, tombent du haut pour éteindre le feu. Et elles tombent d'un ciel serein, étoilé que le peintre a indiqué par le segment chargé de croix.

La formule iconographique du ciel étoilé en segment de cercle chargé de petites croix nous est bien connue de l'art paléochrétien et ne peut surprendre. On la trouve dans un manuscrit grec du VI^e siècle, la *Genèse de Vienne*. Pour illustrer le verset 4 du chapitre xv, l'annonce d'une postérité innombrable à Abraham, le peintre montre la main de Dieu qui désigne au patriarche le ciel nocturne étoilé⁽³⁾. Ailleurs un fond étoilé caractérise simplement la voûte céleste, sans qu'il s'agisse du ciel nocturne⁽⁴⁾. Dans la *Genèse de Vienne*, les étoiles sont tantôt des petits points blancs, assemblés en quinconce, tantôt formées de huit rayons. Le peintre d'el-Bagaouat a combiné les deux formules.

Mais le récit de Basile de Séleucie n'est que la version amplifiée d'un texte plus ancien qui remonte, avons-nous dit, à la fin du II^e siècle. Nous en disposons d'une excellente édition critique⁽⁵⁾ qui permet de comparer les deux versions. Voici le passage correspondant du texte ancien : « Elle (Thècle), faisant le signe de la croix, se jeta dans les flammes. On alluma le feu, qui avait un grand éclat, mais ne saisit pas la sainte. Car Dieu, ayant pitié d'elle provoqua un

(1) ... τὸν τοῦ σταυροῦ τύπον πρότερον ἐν ἑαυτῇ ἐκτυπώσασα, ἑαυτὴν δὲ μᾶλλον καὶ ὅλην εἰς τὸν τοῦ σταυροῦ τύπον ἀπεικάσασα, διὰ τῆς ἐξ' ἐκατέρω τῶν χειρῶν ἐκτάσεως εὐθὺς ἐζήλατο τε τῇ πυρᾷ, καὶ κατετόλμησε τῆς φιλογῆς, θαρσαλέως οὕτω καὶ ἀδιστακτικῶς ὥς οὐκ ἂν τις ἄλλος ἐν σταθερᾷ μεσημερίᾳ καὶ ὥρᾳ πνίγους. Ὅθεν καὶ τὸ πῦρ, τῆς ἑαυτοῦ φύσεως ἐκλαθόμενον, αἰδοῖ καὶ φόβῳ τοῦ σταυροῦ, θάλαμος μᾶλλον ἢ κάμινος ἐγένετο τῇ παρθένῳ.

(2) Ibid. Φασὶ δὲ τοὶ καὶ παῖδας Ἑβραίων ἐν Βαβυλῶνι τῇ μεγάλῃ τῇ Μήδων τρεῖς ὄντας φιλανθρώπου ποτὲ καὶ τούτου τυχεῖν τοῦ πυρός, τοῦ θεοῦ τότε κακεῖνο τὸ πῦρ ἡμερώσαντος. Ἀλλ' ἐκεῖ μὲν τοῦτο μόνον ὑπῆρξε καὶ τὸ θαῦμα ἔστιν· ἐνταῦθα δὲ καὶ ἡ γῆ τὴν παράνομον ἐμαρτύρητο βίαν, μέγα τι καὶ διωλύγιον ὑπερήσασα· καὶ οὐρανὸς ὁμῆρον ἀζῆκεν, οὐκ ἀτμοῖς οὐ νεφέλαις πρότερον καλυφθεῖς, ἀ δὴ καὶ ὁμῶρον εἶναι πιστεύεται τε καὶ λέγεται μανύματα, ὑπὸ τοῦ θεοῦ δὲ τοῦτο ποιῆσαι προσταχθεῖς, ἐπὶ τιμῇ καὶ συμμαχίᾳ τῆς μάρτυρος. Ὅθεν καὶ καταρῥαγὲν μετὰ καὶ χαλάζης πολλῆς καὶ μεγίστης τοῦτο τὸ ὕδωρ, πολλοὺς μὲν τῶν Ἰκονιέων διέπνιξε ἐν αὐτῇ τῇ τόλμῃ καὶ τὴν ὑπὲρ τῆς τόλμης τιμωρίαν εἰπραζόμενον· τὴν δὲ παρθένον καὶ αὐτοῦ τοῦ δοκοῦντος εἶναι πυρὸς ἡλευθέρωσε.

(3) Feuillet 4; voir P. BUBERL, *Der Wiener Dioskorides und die Wiener Genesis*, Leipzig-Vienne 1937, pl. XXIV, 2.

(4) Cf. par exemple le fond étoilé derrière Dieu le Père sur une icône du VII^e (?) siècle du Sinaï et les fonds étoilés des mosaïques de Galla Placidia, de Saint-Apollinaire-en-Classe et de la chapelle épiscopale de Ravenne.

(5) R.-A. LIPSUS et M. BONNET, *Acta apostolorum apocrypha*, Leipzig 1891, t. I, p. 235 à 272, repris par L. VOUAUX, *Les lettres de Paul et ses lettres apocryphes*, Paris 1913.



Fig. 7. — El-Bagaouat, Mausolée de l'Exode, pendentif entre les arcs ouest et nord.

grand bruit souterrain et du haut un nuage lourd de pluie et de grêle fit la nuit et répandit son contenu; ainsi il blessa et tua beaucoup de monde, éteignit le feu et sauva Thècle »⁽¹⁾.

Tout s'y retrouve, sauf la mention des bras étendus en croix et du ciel serein, qui à n'en pas douter, sont indiqués sur la peinture du Mausolée. Ces passages ont-ils été introduits dans la légende par Basile ou celui-ci les a-t-il trouvés dans une version plus ancienne qui est perdue? Nous ne saurions le dire. Si la preuve pouvait être faite qu'ils sont dus à l'évêque de Séleucie, nous aurions acquis une date limite supérieure certaine pour les peintures du Mausolée : les années de la rédaction de l'écrit de Basile.

Les images à l'entour de la sainte posent des problèmes plus difficiles à résoudre (fig. 4). A sa droite, un berger, désigné par l'inscription ΠΟΙΜΗΝ, garde un troupeau de cinq moutons. Au-dessous de la martyre, à gauche, un cortège de sept femmes, tenant des torches et des encensoirs, se dirige vers un édifice à gauche. Une inscription les appelle ΠΑΡΘΕΝΟΙ, les Vierges. A droite de ce cortège, et au-dessous de Thècle également, on voit un tertre d'où surgit un arbre. Devant ou dans ce tertre se tient un personnage debout, en attitude de prière, les bras levés. Enfin, à gauche de ce tertre, sous le cortège des vierges, deux chameliers marchent vers la droite, chacun menant sa bête à la corde (fig. 1; les deux chameaux, peints en clair, se distinguent mal). Devant eux, à droite un arbre,



FIG. 8. — El-Bagaouat, Mausolée de l'Exode, détail : sainte Thècle.

et à proximité immédiate du tertre une porte à deux battants, chacun divisé horizontalement en deux panneaux et surmonté d'un arc.

A. Grabar⁽²⁾ pensait pour le personnage devant le tertre à une deuxième représentation de la sainte qui, selon la légende, n'était pas morte, mais avait disparue sous la terre, dans une

⁽¹⁾ *Ibid.*, p. 250, 8 et suiv. (chap. 22) : Ἡ δὲ τὸν τύπον τοῦ σταυροῦ ποιησαμένη ἐπέβη τῶν ξύλων · οἱ δὲ ὑψίστην. Καὶ μεγάλου πυρὸς λάμπαντος οὐχ ἤψατο αὐτῆς τὸ πῦρ · ὁ γὰρ θεὸς σπλαγχνισθεὶς ἤχον ὑπόγειον ἐποίησεν, καὶ νεφέλη ἀνωθεν ἐπεσκέασεν ὕδατος πλήρης καὶ χαλάζης καὶ ἐξεχύθη πᾶν τὸ κύτος, ὡς πολλοὺς κινδυνεύσαι καὶ ἀποθανεῖν, καὶ τὸ πῦρ σβεσθῆναι, τὴν δὲ Θέκλαν σωθῆναι.

⁽²⁾ Voir A. GRABAR, *loc. cit.*

montagne près de Séleucie. Au plus tard depuis l'évêque Basile, mais peut-être déjà auparavant, une grotte sous sa basilique était censée être l'endroit de cette disparition et devint très vite un important lieu de pèlerinage⁽¹⁾. La sainte serait montrée au moment de sa disparition, la porte à gauche serait l'entrée de sa grotte.

V. De Bock ne s'est pas prononcé sur le sens de cette image. A. Fakhry, à la suite sans doute d'une remarque d'O. Wulff⁽²⁾ et ignorant apparemment le commentaire de A. Grabar, en donne une explication toute différente. Il rattache ce personnage à une scène qui se trouve placée à droite du tertre et qui représente le sacrifice d'Isaac, reconnaissable par l'inscription ABPAAM. Ce serait Sara, pleurant sur le destin de son fils. La représentation de Sara dans cette scène est rare; mais elle se trouve dans une autre chapelle de cette nécropole⁽³⁾, où l'épouse du patriarche est désignée par une inscription. C'est sans doute cette image qui a suggéré à Wulff et à Fakhry leur commentaire.

J'avoue ne pouvoir décider entre les deux alternatives. Si nous avons affaire à une représentation de sainte Thècle, disparue sous la terre, ce serait encore un indice de date. Cette disparition ne figure pas dans la version de la légende rédigée au II^e siècle. Elle fait une première apparition, timide d'ailleurs, dans le texte de Basile : « ... Elle ne mourut point, dit-il, selon l'opinion la plus répandue et qui est sans doute la plus véridique, mais elle disparut vivante et s'enfonça dans la terre⁽⁴⁾ ». Par la suite cette brève notice donna lieu à un long développement. Thècle, en raison de ses nombreuses guérisons miraculeuses, est jalouée par les médecins de Séleucie. Ils envoient deux jeunes gens pour anéantir, en la séduisant, son pouvoir miraculeux. Menacée par eux, Thècle est sauvée par Dieu qui la fait disparaître sous terre. C'est un auteur byzantin de la fin du IX^e siècle, Nicétas de Paphlagonie (vers 880) qui, pour la première fois, donne ce récit. L'invention s'en place donc entre le milieu du V^e et la fin du IX^e siècle⁽⁵⁾. Ce n'est cependant pas cette version qu'on pourrait reconnaître dans la peinture d'el-Bagaouat, mais celle que donne Basile. Encore un détail qui rattacherait l'iconographie de sainte Thècle dans ce Mausolée aux écrits de l'évêque.

Le cortège des sept vierges a été considéré depuis De Bock comme celui des Vierges sages⁽⁶⁾. Il me paraît peu probable que le peintre qui, nous l'avons vu et nous le verrons encore, suit de très près les textes sacrés, ait montré sept vierges au lieu de cinq⁽⁷⁾, d'autant moins que les rares représentations paléochrétiennes de cette parabole ne donnent jamais plus que cinq

⁽¹⁾ Voir S. GUYER et E. HERZFELD, *Meriamlik und Korykos, zwei christliche Ruinenstätten des rauhen Kilikien*, dans *Monumenta Asiae minoris antiqua* II, Manchester 1930.

⁽²⁾ O. L., p. 97.

⁽³⁾ A. FAKHRY, *o. l.*, p. 63, fig. 54.

⁽⁴⁾ P. G. LXXXV, col. 560 a : Ἐκοιμήθη μὲν, ὡς ὁ πολλὸς καὶ ἀληθέστερος λόγος, οὐδαμῶς · ἐδὲ δὲ ζῶσα καὶ ὑπείσθη τὴν γῆν.

⁽⁵⁾ Voir sur la chronologie de ces divers récits R. A. LIPSUS, *Die apokryphen Apostelgeschichten und Apostellegenden* II, Braunschweig 1887, p. 432 et suiv. — L. VOUAUX, *o. l.*, p. 60 et suiv.

⁽⁶⁾ Dans un article posthume, publié dans les *Cahiers archéologiques* IX, 1956, p. 1 à 8, Doura et El-Bagawat, G. MILLET s'est rallié à cette interprétation et s'y est appuyé pour expliquer les trois femmes portant des flambeaux sur une fresque du baptistère de Doura-Europos. — A. GRABAR, *ibid.*, p. 9 à 29, *La fresque des Saintes femmes au tombeau à Doura*, rejette cette explication de la fresque de Doura, mais admet celle d'el-Bagaouat. Seul L. TRONJE, *o. l.*, p. 104, n. 1, a tenté une autre explication. Il pense aux sept déesses égyptiennes du destin qui seraient transformées en divinités astrales. Sa référence aux sept vierges des Montanistes qui portaient des flambeaux — EPIPHANE, *Haeres.* XLIX, 2, P. G. XLI, col. 881A — est intéressante, mais ne donne pas la solution du problème.

⁽⁷⁾ C. M. KAUFMANN, *o. l.*, p. 42, explique ce nombre aberrant par une raison esthétique, remplissage de l'espace, O. WULFF, *o. l.*, p. 97, par une tradition antique (?) selon laquelle le nombre sept signifie simplement une pluralité de personnes.

personnages pour chaque groupe⁽¹⁾. Et cette liberté prise à l'égard du texte évangélique ne serait même pas compensée par une iconographie autrement claire et explicite : les vierges folles et le Christ sont absents, ce dernier serait symboliquement représenté par l'édicule à marches vers lequel s'achemine la procession. Le procédé du peintre s'écarterait complètement de ses habitudes, et cette iconographie aberrante ne peut même pas être justifiée par une tradition iconographique quelconque⁽²⁾.

Aussi proposerai-je d'établir un lien entre ce cortège et l'image de sainte Thècle. Le cortège serait une procession de religieuses servant dans une des basiliques de la martyre. L'inscription ΠΑΡΘΕΝΟΙ nous y invite. Ce terme désigne à l'époque paléochrétienne des femmes retirées du monde et soumises à une discipline extrêmement rigoureuse⁽³⁾. Or, nous savons qu'un groupe très important de ces παρθένοι servait dans la basilique de sainte Thècle à Séleucie depuis le IV^e siècle⁽⁴⁾. Étant donnée la vénération toute particulière dont sainte Thècle semble avoir joui en Égypte, et spécialement à el-Bagaouat, on ne s'étonnerait pas qu'on lui ait consacré deux images⁽⁵⁾.

Mais une autre explication de cette scène est possible. La liturgie copte commémore des vierges saintes, Pistè, Helpis, Agapè et Sophia à la date du 30 Tuba⁽⁶⁾, de même que dans une chapelle voisine on représente parmi les exemples du salut la Prière (ΕΥΧΗ), la Justice (ΔΙΚΑΙΟΚΥΝΗ) et la Paix (ΕΙΡΗΝΗ) sous l'aspect de femmes voilées. Nous n'avons cependant aucun moyen de préciser, faute d'inscriptions explicatives.

Quant aux deux chameliers (fig. 1) je n'ai pas d'explication à proposer. J'attire cependant l'attention sur le fait que la configuration de l'image, deux bêtes menées par deux hommes et devant eux un arbre et une porte de maison, se retrouve semblable sur le pendentif en face, dans une scène dont nous parlerons tout à l'heure (fig. 6, en bas, à droite). L'artiste a pu en faire d'abord une esquisse sans l'achever.

Pour ce qui est du berger (fig. 4), C. M. Kaufmann⁽⁷⁾ en exclut l'interprétation comme *Bon Pasteur*, suivi par Wulff⁽⁸⁾. On serait en effet surpris de voir le *Bon Pasteur* occuper

(1) Sur le tissu que A. GRABAR a publié dans l'étude citée, p. 11, fig. 2 a et b, deux vierges se tiennent de chaque côté du Christ trônant, celles de gauche les sages, celles de droite les folles.

(2) On ne saurait citer en faveur de cette explication une fresque du cimetière ostrien de la voie Nomentane, voir J. WILPERT, *Die gottgeweihten Jungfrauen in den ersten Jahrhunderten der Kirche*, Fribourg en Br. 1892, pl. II, 1, qui présente deux fois cinq Vierges sages sans qu'il y ait la moindre trace du Christ et des vierges folles. C'est une image très particulière, de caractère funéraire, où l'admission de la défunte parmi les Vierges sages devait être montrée. Aussi le deuxième groupe des Vierges sages assises au banquet céleste, ne compte que quatre personnages, le cinquième devant être la défunte elle-même. C'est moins une illustration de la parabole que d'une prière funéraire qui implore l'admission de la défunte parmi les Vierges sages.

(3) Voir sur ces ΠΑΡΘΕΝΟΙ l'article bien documenté *Apotactites et Apotaxamènes* par A. LAMBERT, dans le *DACL*.

(4) *O. l.*, col. 2612.

(5) D. I. PALLAS, *Ἀρχαιολογικά καὶ Λειτουργικά* dans *Ἐπετηρίς τῆς Ἑταιρίας Βυζαντινῶν Σπουδῶν*, t. XX, 1950, p. 307 et suiv., voit dans ce cortège une procession au paradis, semblable aux nombreux cortèges liturgiques de l'époque paléochrétienne, dans lesquelles les fidèles portaient des cierges. Mais pour expliquer la seule présence des femmes, M. PALLAS cite un passage d'une homélie de Grégoire de Nazianze sur le baptême, P. G. XXXVI, col. 425 A, B, où les néophytes sont comparés à des âmes claires et virginales, *φαιδραὶ καὶ παρθένοι ψυχαί*; les ΠΑΡΘΕΝΟΙ représenteraient ces παρθένοι ψυχαί. Le contexte du passage cité montre cependant que saint Grégoire pense à la parabole des Vierges sages et folles, *αἱ λαμπάδες, ὡς περ ἀνάψεις, τῆς ἐκείθεν φωταγωγίας μυστή- ρου, καὶ τῆς ἀποκρίσεως τῆς πυλῆος τοῦ παραδείσου*. On revient donc à l'ancienne interprétation dont nous par-

une place aussi effacée, alors que dans les catacombes et sur les sarcophages il forme le centre des compositions⁽¹⁾.

La plupart des autres images sont faciles à comprendre grâce aux inscriptions. Certains détails iconographiques demandent cependant des commentaires.

Le cycle commence face à l'entrée par une représentation d'Adam et Ève au paradis (fig. 7). Les inscriptions ΑΔΑΜ, ΖΩΗ, indiquent le sujet. Bien que l'iconographie n'en trouve pas de parallèle dans l'art monumental paléochrétien, l'explication ne me semble pas offrir de grandes difficultés. Pourtant les opinions sont partagées. C. M. Kaufmann pensait d'abord y voir les protoplastes *avant* la chute⁽²⁾; par la suite il laissa la question ouverte, à savoir si les protoplastes sont représentés avant ou après le péché⁽³⁾. O. Wulff y voit une image de la chute⁽⁴⁾. Enfin L. Tronje suppose qu'il s'agit d'une version populaire pagano-chrétienne de la légende d'Adam. Son hypothèse, basée sur une interprétation erronée de l'image, est à écarter⁽⁵⁾.

Les protoplastes se tiennent entre une porte à gauche et les arbres du paradis à droite dont les espèces sont soigneusement caractérisées : un plant de vigne à l'extrême droite, une plante basse fleurie et un pommier près d'Ève. Pour M. Fakhry, dont l'observation semble confirmée par la photographie (fig. 5, 7), la bande foncée partant de l'épaule droite d'Ève vers le bas à droite est le serpent qui cueille la pomme. Nous serions donc à coup sûr *avant* la chute⁽⁶⁾.

Or, deux détails de l'image s'opposent à cette explication, la porte à gauche et la légende au-dessus de la tête d'Ève, qui l'appelle ΖΩΗ, mère des vivants⁽⁷⁾.

La porte est certainement celle par où passeront les protoplastes lorsqu'ils seront chassés du paradis⁽⁸⁾. Le peintre ne l'aurait pas représentée s'il n'avait pas voulu évoquer cet épisode. Mais plus décisif me paraît être la désignation d'Ève par le nom de ΖΩΗ. C'est *après* la chute qu'Adam l'appelle ainsi pour marquer le fait que dorénavant elle enfantera dans la douleur, qu'elle sera *la mère des vivants*⁽⁹⁾. Comment concilier avec ces données la place occupée par le serpent qui, sauf erreur, est sans parallèle dans l'art chrétien? Je n'y vois qu'une solution : le serpent, au lieu d'être sur le point de cueillir la pomme, s'éloigne d'Ève après l'avoir séduite. La scène entière illustrerait la malédiction du serpent condamné à ramper sur le ventre, et celle des protoplastes⁽¹⁰⁾.

Ce commentaire me paraît confirmé par une image semblable de la *Genèse de Vienne* (feuillet 1), mais qui se développe de gauche à droite (fig. 9). A l'extrême gauche le serpent est enroulé autour du pommier, à droite les protoplastes, vêtus de tuniques courtes, s'approchent

(1) Voir *DACL*, s. v. *Pasteur*, *Bon*.

(2) *Ein christliches Pompeji*, p. 33.

(3) *Handbuch*, 3^e éd., § 127, p. 300.

(4) *O. l.*, p. 97.

(5) Les photographies américaines que nous publions, fig. 1, 5 et 7, et le dessin de M. FAKHRY, *o. l.*, p. 50, fig. 40, montrent que ce que Tronje a pris sur la porte pour une tête de serpent est une simple tache de la peinture.

(6) La photographie dans De Bock, peu claire, a fait considérer à la plupart des savants le tronc du plant de vigne à droite, qui est en couleur foncée, comme le serpent. Un coup d'œil sur notre photographie suffit à rectifier cette erreur.

(7) *Genèse* III, 20 : *Καὶ ἐκάλεσεν Ἀδὰμ τὸ ὄνομα τῆς γυναῖκος αὐτοῦ Ζωὴ, ὅτι αὐτὴ μήτηρ πάντων τῶν ζώντων*.

(8) *Ibid.*, 21 et suiv.

(9) L. TRONJE, *o. l.*, p. 71 et suiv. a tenté de montrer dans un long développement que ce nom signifie « La lumière » (ζῶς). Voir aussi J. LEBOVITCH,

personnages pour chaque groupe⁽¹⁾. Et cette liberté prise à l'égard du texte évangélique ne serait même pas compensée par une iconographie autrement claire et explicite : les vierges folles et le Christ sont absents, ce dernier serait symboliquement représenté par l'édicule à marches vers lequel s'achemine la procession. Le procédé du peintre s'écarterait complètement de ses habitudes, et cette iconographie aberrante ne peut même pas être justifiée par une tradition iconographique quelconque⁽²⁾.

Aussi proposerai-je d'établir un lien entre ce cortège et l'image de sainte Thècle. Le cortège serait une procession de religieuses servant dans une des basiliques de la martyre. L'inscription ΠΑΡΘΕΝΟΙ nous y invite. Ce terme désigne à l'époque paléochrétienne des femmes retirées du monde et soumises à une discipline extrêmement rigoureuse⁽³⁾. Or, nous savons qu'un groupe très important de ces παρθένοι servait dans la basilique de sainte Thècle à Séleucie depuis le IV^e siècle⁽⁴⁾. Étant donnée la vénération toute particulière dont sainte Thècle semble avoir joui en Égypte, et spécialement à el-Bagaouat, on ne s'étonnerait pas qu'on lui ait consacré deux images⁽⁵⁾.

Mais une autre explication de cette scène est possible. La liturgie copte commémore des vierges saintes, Pistè, Helpis, Agapè et Sophia à la date du 30 Tuba⁽⁶⁾, de même que dans une chapelle voisine on représente parmi les exemples du salut la Prière (ΕΥΧΗ), la Justice (ΔΙΚΑΙΟCYNH) et la Paix (ΕΙΡΗNH) sous l'aspect de femmes voilées. Nous n'avons cependant aucun moyen de préciser, faute d'inscriptions explicatives.

Quant aux deux chameliers (fig. 1) je n'ai pas d'explication à proposer. J'attire cependant l'attention sur le fait que la configuration de l'image, deux bêtes menées par deux hommes et devant eux un arbre et une porte de maison, se retrouve semblable sur le pendentif en face, dans une scène dont nous parlerons tout à l'heure (fig. 6, en bas, à droite). L'artiste a pu en faire d'abord une esquisse sans l'achever.

Pour ce qui est du berger (fig. 4), C. M. Kaufmann⁽⁷⁾ en exclut l'interprétation comme *Bon Pasteur*, suivi par Wulff⁽⁸⁾. On serait en effet surpris de voir le *Bon Pasteur* occuper

⁽¹⁾ Sur le tissu que A. GRABAR a publié dans l'étude citée, p. 11, fig. 2 a et b, deux vierges se tiennent de chaque côté du Christ trônant, celles de gauche les sages, celles de droite les folles.

⁽²⁾ On ne saurait citer en faveur de cette explication une fresque du cimetière ostrien de la voie Nomentane, voir J. WILPERT, *Die gottgeweihten Jungfrauen in den ersten Jahrhunderten der Kirche*, Fribourg en Br. 1892, pl. II, 1, qui présente deux fois cinq Vierges sages sans qu'il y ait la moindre trace du Christ et des vierges folles. C'est une image très particulière, de caractère funéraire, où l'admission de la défunte parmi les Vierges sages devait être montrée. Aussi le deuxième groupe des Vierges sages assises au banquet céleste, ne compte que quatre personnages, le cinquième devant être la défunte elle-même. C'est moins une illustration de la parabole que d'une prière funéraire qui implore l'admission de la défunte parmi les Vierges sages.

⁽³⁾ Voir sur ces ΠΑΡΘΕΝΟΙ l'article bien documenté *Apotactites et Apotaxamènes* par A. LAMBERT, dans le *DACL*.

⁽⁴⁾ *O. l.*, col. 2612.

⁽⁵⁾ D. I. PALLAS, *Ἀρχαιολογικά καὶ Λειτουργικά* dans *Ἐπετηρίς τῆς Ἑταιρίας Βυζαντινῶν Σπουδῶν*, t. XX, 1950, p. 307 et suiv., voit dans ce cortège une procession au paradis, semblable aux nombreux cortèges liturgiques de l'époque paléochrétienne, dans lesquelles les fidèles portaient des cierges. Mais pour expliquer la seule présence des femmes, M. PALLAS cite un passage d'une homélie de Grégoire de Nazianze sur le baptême, *P. G.* XXXVI, col. 425 A, B, où les néophytes sont comparés à des âmes claires et virginales, *φαιδραὶ καὶ παρθένοι ψυχαί*; les ΠΑΡΘΕΝΟΙ représenteraient ces *παρθένοι ψυχαί*. Le contexte du passage cité montre cependant que saint Grégoire pense à la parabole des Vierges sages et folles, *αἱ λαμπράδες, ὥσπερ ἀνάψεις, τῆς ἐκείθεν φαναγωγίας μυστήριον, μεθ' ἧς ἀπαντήσομεν τῷ κυμφίῳ φαιδραὶ... κτλ.* On revient donc à l'ancienne interprétation dont nous pensons avoir montré l'in vraisemblance.

⁽⁶⁾ Voir O. H. E. BURMESTER, *Collections of hymns, Tarāhāt of the Saints*, dans *Bulletin de la Société d'archéologie copte* V, 1939, p. 130.

⁽⁷⁾ *Ein christliches Pompeji*, p. 43, n. 1. — ⁽⁸⁾ *O. l.*, p. 97.

une place aussi effacée, alors que dans les catacombes et sur les sarcophages il forme le centre des compositions⁽¹⁾.

La plupart des autres images sont faciles à comprendre grâce aux inscriptions. Certains détails iconographiques demandent cependant des commentaires.

Le cycle commence face à l'entrée par une représentation d'Adam et Ève au paradis (fig. 7). Les inscriptions ΑΔΑΜ, ΖΩΗ, indiquent le sujet. Bien que l'iconographie n'en trouve pas de parallèle dans l'art monumental paléochrétien, l'explication ne me semble pas offrir de grandes difficultés. Pourtant les opinions sont partagées. C. M. Kaufmann pensait d'abord y voir les protoplastes *avant* la chute⁽²⁾; par la suite il laissa la question ouverte, à savoir si les protoplastes sont représentés avant ou après le péché⁽³⁾. O. Wulff y voit une image de la chute⁽⁴⁾. Enfin L. Tronje suppose qu'il s'agit d'une version populaire pagano-chrétienne de la légende d'Adam. Son hypothèse, basée sur une interprétation erronée de l'image, est à écarter⁽⁵⁾.

Les protoplastes se tiennent entre une porte à gauche et les arbres du paradis à droite dont les espèces sont soigneusement caractérisées : un plant de vigne à l'extrême droite, une plante basse fleurie et un pommier près d'Ève. Pour M. Fakhry, dont l'observation semble confirmée par la photographie (fig. 5, 7), la bande foncée partant de l'épaule droite d'Ève vers le bas à droite est le serpent qui cueille la pomme. Nous serions donc à coup sûr *avant* la chute⁽⁶⁾.

Or, deux détails de l'image s'opposent à cette explication, la porte à gauche et la légende au-dessus de la tête d'Ève, qui l'appelle ΖΩΗ, mère des vivants⁽⁷⁾.

La porte est certainement celle par où passeront les protoplastes lorsqu'ils seront chassés du paradis⁽⁸⁾. Le peintre ne l'aurait pas représentée s'il n'avait pas voulu évoquer cet épisode. Mais plus décisif me paraît être la désignation d'Ève par le nom de ΖΩΗ. C'est *après* la chute qu'Adam l'appelle ainsi pour marquer le fait que dorénavant elle enfantera dans la douleur, qu'elle sera *la mère des vivants*⁽⁹⁾. Comment concilier avec ces données la place occupée par le serpent qui, sauf erreur, est sans parallèle dans l'art chrétien? Je n'y vois qu'une solution : le serpent, au lieu d'être sur le point de cueillir la pomme, s'éloigne d'Ève après l'avoir séduite. La scène entière illustrerait la malédiction du serpent condamné à ramper sur le ventre, et celle des protoplastes⁽¹⁰⁾.

Ce commentaire me paraît confirmé par une image semblable de la *Genèse de Vienne* (feuillet 1), mais qui se développe de gauche à droite (fig. 9). A l'extrême gauche le serpent est enroulé autour du pommier, à droite les protoplastes, vêtus de tuniques courtes, s'approchent

⁽¹⁾ Voir *DACL*, s. v. *Pasteur, Bon*.

⁽²⁾ *Ein christliches Pompeji*, p. 33.

⁽³⁾ *Handbuch*, 3^e éd., § 127, p. 300.

⁽⁴⁾ *O. l.*, p. 97.

⁽⁵⁾ Les photographies américaines que nous publions, fig. 1, 5 et 7, et le dessin de M. FAKHRY, *o. l.*, p. 50, fig. 40, montrent que ce que Tronje a pris sur la porte pour une tête de serpent est une simple tache de la peinture.

⁽⁶⁾ La photographie dans De Bock, peu claire, a fait considérer à la plupart des savants le tronc du plant de vigne à droite, qui est en couleur foncée, comme le serpent. Un coup d'œil sur notre photographie suffit à rectifier cette erreur.

⁽⁷⁾ *Genèse* III, 20 : *Καὶ ἐκάλεισεν Ἀδὰμ τὸ ὄνομα τῆς γυναικὸς αὐτοῦ Ζωή, ὅτι αὕτη μήτηρ πάντων τῶν ζώντων*.

⁽⁸⁾ *Ibid.*, 21 et suiv.

⁽⁹⁾ L. TRONJE, *o. l.*, p. 71 et suiv. a tenté de montrer dans un long développement que ce nom signifie « La Vie » selon la pensée égyptienne. Zoé serait le pendant d'Adam « La Lumière » (ζῶς). Voir aussi J. LEIBOVITCH, *Hellénismes et hébraïsmes dans une chapelle chrétienne à El-Bagaouat*, dans *Bulletin de la Société archéologique copte* V, 1939, p. 61 à 68.

⁽¹⁰⁾ *Genèse* III, 14 et 20 à 23.

d'une porte devant laquelle veille un chérubin. Il est clair, malgré les différences, que le miniaturiste a illustré les mêmes passages du texte que le peintre du Mausolée; je serais tenté de voir à el-Bagaouat le reflet lointain du même archétype qui a été copié dans la *Genèse de Vienne* ⁽¹⁾. Deux autres scènes bibliques de la coupole sont également inconnues dans l'art monumental

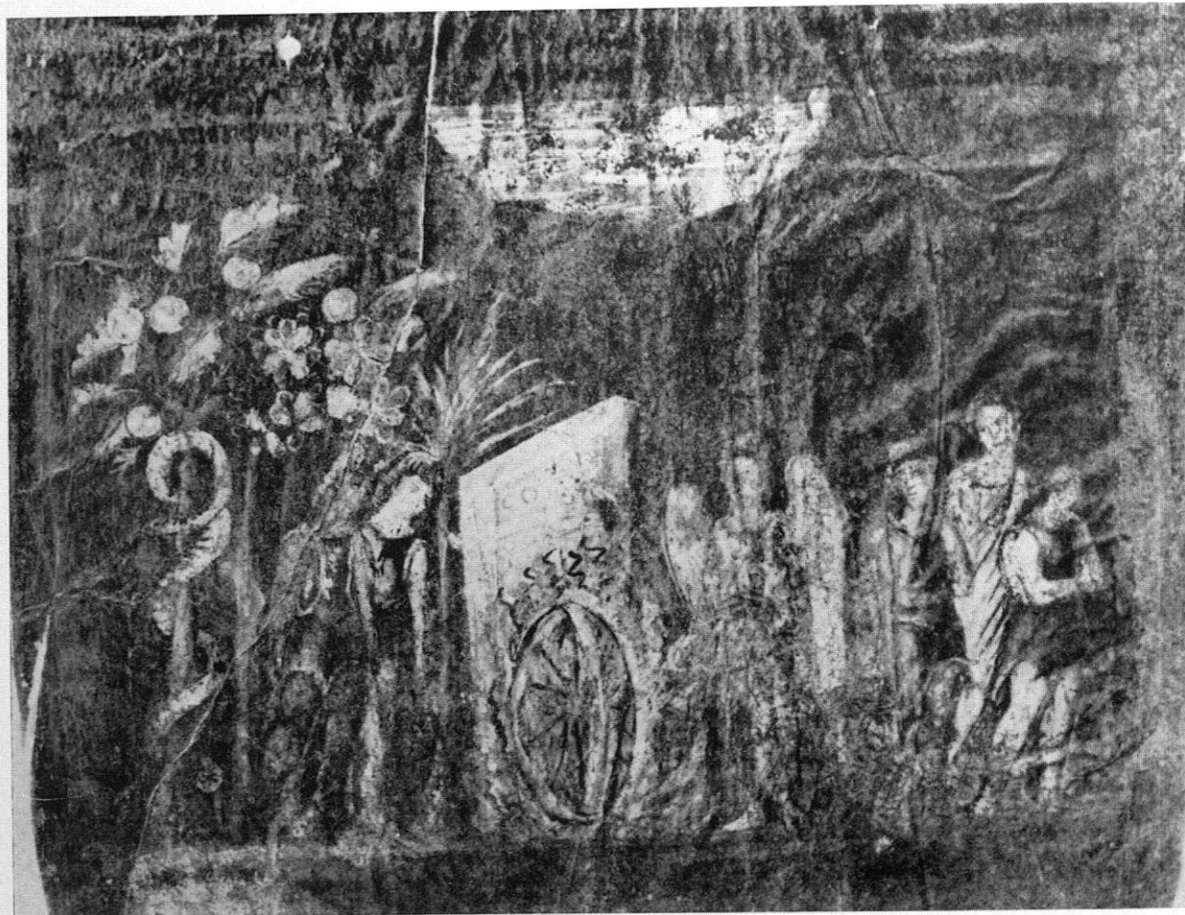


FIG. 9. — *Genèse de Vienne*, feuillet 1, Adam et Ève chassés du Paradis.

paléochrétien : la rencontre de Rébecca avec Eliézer au puits de Nachor ⁽²⁾, et Jéthro, le beau-père de Moïse, rejoignant son gendre au pied du Sinaï ⁽³⁾. Rébecca, désignée par l'inscription PENBEKA, est tournée vers le puits d'où elle retire un seau d'eau qui, par une corde, est suspendu à une poulie (fig. 5 en bas à gauche, fig. 6 en bas à droite). En face d'elle, de l'autre

⁽¹⁾ P. BUBERL attribue ce manuscrit au VI^e siècle, son archétype au IV^e et à un atelier d'Antioche : *Das Problem der Wiener Genesis*, dans *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, N. F. X, 1936, p. 9 à 58, et Id., *Der Wiener Dioskorides und die Wiener Genesis*, pl. XXI, fig. 2.

⁽²⁾ *Genèse* XXIV, 11 et suiv.

⁽³⁾ *Exode* XVIII, 1 et suiv.

côté du puits, Eliézer, vêtu d'une tunique à appliques et portant un bâton sur l'épaule, vient à sa rencontre; il mène deux chameaux à la corde. Derrière lui son serviteur, vêtu comme lui, conduit un âne chargé d'un bât.

Le sujet est plus développé dans la *Genèse de Vienne*. Eliézer s'arrête d'abord au puits, devant la ville de Nachor. Dans une seconde miniature Rébecca vient de la ville vers le puits ⁽¹⁾ (fig. 10); on la voit une deuxième fois donnant à boire à Eliézer, pendant que les chameaux

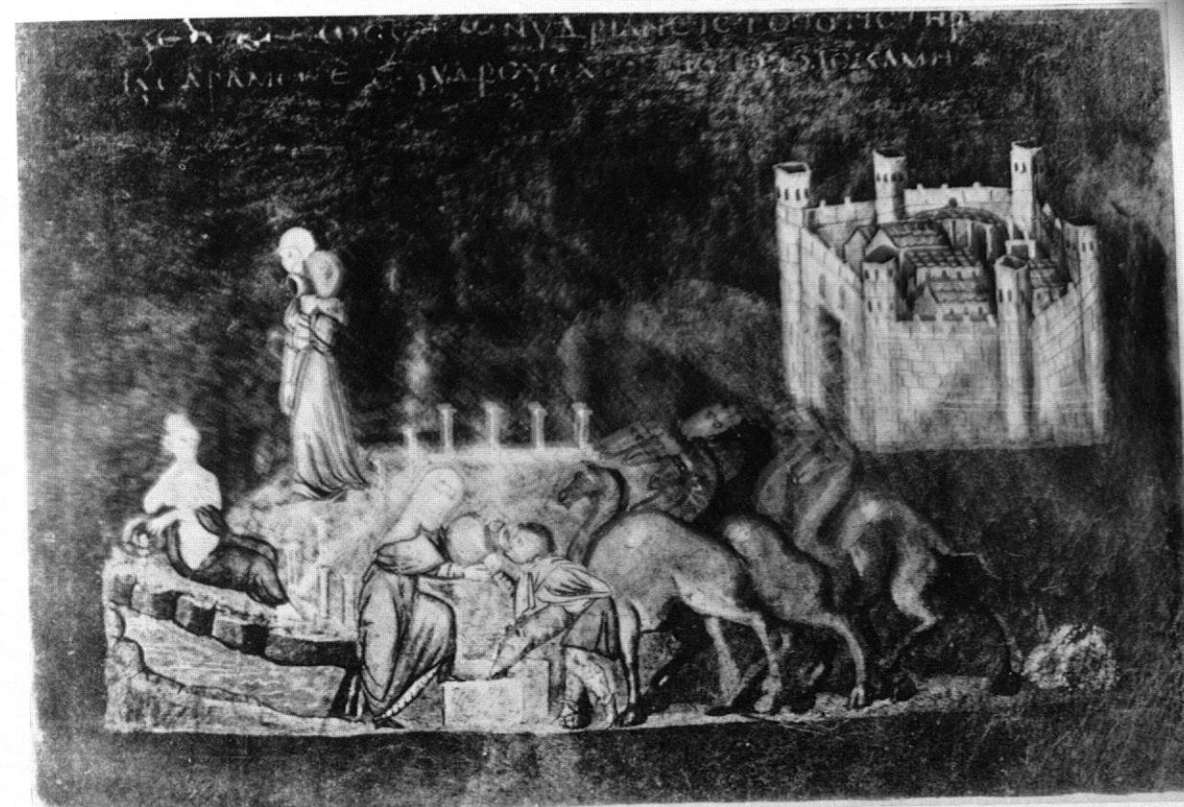


FIG. 10. — *Genèse de Vienne*, feuillet 7, Rébecca et Eliézer.

s'abreuvent ⁽²⁾. Si l'on veut chercher dans le petit tableau du Mausolée une illustration littérale du texte, il faudrait y reconnaître la dernière phase de l'épisode au puits ⁽³⁾ où Rébecca, donnant de sa propre main à boire à Eliézer, puise ensuite l'eau dans la citerne pour abreuver les chameaux. Mais c'est probablement une représentation abrégée de l'épisode tout entier qui réunit les faits marquants du récit biblique ⁽⁴⁾.

Sur un point le rapprochement avec les miniatures permet de corriger le commentaire

⁽¹⁾ *Genèse* XXIV, 11, 15 et 16.

⁽²⁾ *Ibid.*, 18 et suiv.

⁽³⁾ *Ibid.*, 20.

⁽⁴⁾ A moins qu'il ne faille s'appuyer sur le texte cité ci-dessous, p. 118, n. 1.

de De Bock. Il croyait que l'édifice à droite (fig. 5) était le tombeau d'Isaïe qui, à proximité, subit le martyre. Mais cet édicule à portes est sans doute l'image abrégée de la ville de Nachor, qui figure sur toutes les miniatures. Ailleurs aussi le peintre d'el-Bagaouat représente une ville, Jérusalem, par un édifice à fronton avec acrotères ⁽¹⁾.

L'autre scène biblique exceptionnelle se trouve au deuxième registre, dans le cortège des Israélites (fig. 4). C'est Jethro reçu par Moïse dans le désert du Sinaï. Le Madianite, vêtu de la tunique blanche avec appliques, que portent la plupart des hommes de ces peintures, est étendu par terre. Le torse et la tête (partiellement détruite) sont redressés et tournés vers le spectateur, la tête appuyée sur la main gauche, au-dessus son nom IOΘOP. A côté de Jethro un autre Israélite est assis, alors qu'un troisième s'approche, portant un sac et un bâton. Moïse qui marche en tête devant ce groupe, n'appartient pas à cette scène. Quoique réduite à sa plus simple expression, le sujet s'explique sans difficulté grâce à l'inscription. C'est l'arrivée du beau-père de Moïse dans le campement des Israélites au pied du Sinaï ⁽²⁾.

Je ne doute pas que le peintre n'ait voulu illustrer plus particulièrement le verset 12 du chapitre XVIII de l'Exode, d'après lequel Jethro « offrit un holocauste à Dieu et des sacrifices. Aaron et tous les anciens d'Israël vinrent prendre part au repas, avec le beau-père de Moïse, en présence de Dieu ». Jethro couché signifie qu'il participe à un repas. C'est d'autant plus probable que cette scène figure aussi dans les octateuques grecs, dont l'iconographie est en grande partie ancienne. Certes, la composition de l'image y est différente : les convives sont beaucoup plus nombreux (on en compte six) : Moïse, Jethro, un ancien, Aaron et les deux petits-fils de Jethro sont assis autour d'une table chargée de mets. Mais le fait essentiel reste : pour montrer l'épisode de Jethro, on donne dans les octateuques deux images : l'arrivée au camp et le repas sacrificiel ⁽³⁾; à el-Bagaouat on s'est contenté de la scène du repas.

D'autres images du Mausolée, le sacrifice d'Isaac ⁽⁴⁾, Noé dans l'arche ⁽⁵⁾, Daniel dans la fosse aux lions, les Trois Hébreux dans la fournaise, Jonas jeté à la mer, avalé et rejeté par la baleine, reposant sous la cucurbitacée, sont très semblables aux scènes correspondantes des catacombes romaines. La triple représentation de Jonas (fig. 6 et 4) ⁽⁶⁾ trouve un parallèle

⁽¹⁾ Déjà, C. M. KAUFMANN, *Ein christliches Pompeji...*, p. 35, rejetait l'explication de cet édifice comme le tombeau d'Isaïe, et y reconnaissait la maison paternelle de Rébecca, p. 37.

⁽²⁾ Exode XVIII, 1 et suiv.

⁽³⁾ Cf. Th. OUSPENSKI, *Octateuque de la Bibliothèque du Saraïl à Constantinople*, 1907, pl. XXIII, fig. 129, 130.

⁽⁴⁾ On distingue mal cette image sur la photographie (fig. 4). Mais le dessin dans A. FAKHRY, *o. l.*, p. 63, supplée à cette insuffisance. A gauche, Isaac, les mains liées dans le dos se tient debout, de face; à sa droite, l'autel, à deux « cornes », puis Abraam, de profil qui brandissait sans doute le couteau. Derrière lui, un arbre sous lequel, à droite, se trouve le bélier, de profil, la tête retournée. On ne voit pas, mais on devine la corde par laquelle il est attaché au tronc de l'arbre. Or, ce détail peut avoir de l'importance. A. STUIBER, *Refrigerium Interim, Die Vorstellung vom Zwischenzustand und die frühchristliche Grabeskunst (Theophaneia XI)*, Bonn 1957, p. 178 et suiv., l'ayant remarqué dans la mosaïque de pavement d'une synagogue de Palestine, Bet-Alpha, suppose qu'il est inspiré par une tradition juive. L'idée mérite d'être prise en considération, étant donnée la forte influence juive que nous constaterons dans les peintures de ce Mausolée, et bien que cette particularité iconographique ne se retrouve que dans des œuvres chrétiennes, exception faite de la mosaïque citée.

⁽⁵⁾ Sur Noé dans l'art funéraire, voir maintenant J. FINK, *Noë, der Gerechte in der frühchristlichen Kunst*, Münster-Cologne, 1955 (Heft 4 des *Beihefte zum Archiv für Kulturgeschichte*), qui n'offre cependant pas un intérêt particulier pour l'étude de ces peintures.

⁽⁶⁾ M. FAKHRY, p. 61, malgré le commentaire de De Bock voit dans le personnage couché sous la cucurbitacée (fig. 4, à droite) Job sur son lit de malade, sans doute à cause d'une inscription, tardive de son propre aveu, *ὁ νόσος* c'est-à-dire, meurtre ou assassinat. Il est vrai que ce personnage est séparé de Jonas, rejeté par la baleine

particulièrement étroit dans une fresque de la catacombe de Calliste du III^e siècle ⁽¹⁾.

Deux autres scènes, dont l'une sans analogie aucune dans l'iconographie paléochrétienne, et l'autre extrêmement rare, reviennent dans l'art byzantin médiéval, Jérémie se lamentant sur la ruine de Jérusalem, et le martyre d'Isaïe. Deux inscriptions, l'une au-dessus d'un édicule à fronton [IEPO]YCAΛEM, l'autre au-dessus du prophète, [I]EPH[M]IAC, debout devant cet édicule, ne laissent pas de doute sur l'identité de la première (fig. 4) ⁽²⁾. Le peintre, pour montrer la ruine déjà commencée de la ville, a peint en guise d'acrotères deux branches recourbées vers le bas. Dans le manuel de Denis de Fournas cette scène est décrite de la façon suivante : un château en feu et à l'extérieur une troupe de soldats qui tiennent enchaînés les Juifs et le roi Zédékias. Le prophète Jérémie et Baruch près du château se lamentent en les voyant ⁽³⁾.

Isaïe, nu, est debout sur une sorte de chevalet, ses mains attachées à deux pieux, son nom HCAIAC inscrit au-dessus de sa tête (fig. 5). Un homme à sa gauche et un autre à sa droite tiennent une longue scie qu'ils passent à travers son corps. C'est l'illustration exacte du martyre selon un écrit apocryphe d'origine juive, le *Martyre d'Isaïe*, adopté de très bonne heure par l'Église ⁽⁴⁾. Sur un verre à fond d'or, trouvé autrefois à Rome et perdu ensuite ⁽⁵⁾, la scène revient identique. Isaïe scié en deux y est associé avec Suzanne, Daniel dans la fosse aux lions, les Trois Hébreux et Moïse frappant le rocher. Il s'agit d'une iconographie ancienne qui s'est maintenue dans l'Orient grec, avec des modifications, jusque dans le manuel de Denis de Fournas ⁽⁶⁾.

Deux autres tableaux, Job et Suzanne, si les sujets sont bien connus dans l'art paléochrétien, se signalent par des particularités iconographiques (fig. 6). Job, identifiable par l'inscription IΩB à droite de sa tête, est assis, vêtu d'une tunique exomide blanche, et lève le bras gauche. Devant lui, à droite, un autre personnage assis dans une chaise (à dossier?) se tourne vers lui. Le sujet est clair : Job malade est en présence de l'un de ses amis qui l'apostrophe ⁽⁷⁾. L'iconographie de Job dans les catacombes et sur les sarcophages d'Italie est un peu différente. Les

(inscriptions KHTOC et [IΩ]NAC) par deux hommes debout (voir *infra*, p. 112) (fig. 6). Mais sa position couchée, le bras droit replié sur la tête, la jambe également pliée, l'autre allongée, la cucurbitacée formant un arc sur lui, sont si parfaitement semblables à de très nombreuses images du prophète dans les catacombes et sur les sarcophages (cf. *DACL*, s. v. *Jonas*, fig. 6284, 6295, 6300, etc.), que cette identification est certaine. Sur la signification funéraire de Jonas couché sous la cucurbitacée, voir les excellentes pages 136 à 150 dans A. STUIBER, *o. l.*

⁽¹⁾ *DACL*, fig. 6284.

⁽²⁾ M. FAKHRY dit ne plus avoir trouvé que quatre lettres du mot IHPOYCAΛEM; mais plus loin il en donne cinq (p. 62) en les rapportant à Jonas couché. Sur la photographie, on en distingue les six dernières (fig. 4).

⁽³⁾ Denis de Fournas, éd. PAPADOPOULOS-KERAMEUS, Saint-Petersbourg 1909, p. 69. — C. M. KAUFMANN, *Handbuch*, 3^e éd., p. 321, a déjà rapproché l'image d'el-Bagaouat de ce texte.

⁽⁴⁾ Voir E. KAUTZSCH, *Apokryphen und Pseudoepigraphen des alten Testaments II*, 1900, p. 119 et suiv.

⁽⁵⁾ R. GARRUCCI, *Storia dell'arte cristiana V*, Prato 1880, pl. 541, 3; Id., *Vetri... cristiani...*, Rome 1858, pl. 171, 3.

⁽⁶⁾ R. BERNHEIMER, *The Martyrdom of Isaiah*, dans *The Art Bulletin*, 1952, p. 19 à 34, a étudié l'iconographie du sujet. Les plus anciennes représentations, en dehors des deux citées (M. Bernheimer n'a pas mentionné le verre paléochrétien), se trouvent dans deux manuscrits byzantins, *Par. gr.* 510, f. 347 v^o, du IX^e siècle, et *Vat. gr.* 755, f. 225 r^o, du X^e siècle (BERNHEIMER, fig. 3); elles sont différentes des nôtres. L'auteur pense que l'iconographie du sujet dans l'art français (depuis le XIII^e siècle) en est inspirée, mais que celle d'el-Bagaouat (et du verre paléochrétien), d'origine égyptienne ou africaine, aurait influencé le dessinateur de la Bible de Roda *ibid.*, fig. 7; vers l'an 1000.

⁽⁷⁾ M. FAKHRY a méconnu la scène. Pensant que Job malade était représenté plus loin (Jonas sous la cucurbitacée) assisté de deux de ses amis (deux hommes debout à droite de Jonas), il voit ici Job, encore bien portant, conversant avec un ami. Les deux hommes debout sont peut-être deux amis de Job, mais dans ce cas ils appartiennent à la scène que nous étudions, car ils tournent le dos à Jonas. Cf. cependant p. suiv.

interlocuteurs, parmi lesquels se trouve souvent sa femme, sont toujours debout. Ce n'est que dans une miniature syriaque du VI^e ou du VII^e siècle⁽¹⁾ que deux des trois amis sont assis devant le patriarche couché, vêtu d'une tunique exomide blanche. Il semblerait que la peinture d'el-Bagaouat appartient à la même lignée iconographique⁽²⁾.

L'image de Suzanne n'est plus qu'un fragment. Un personnage assis dans une chaise à dossier est désigné par l'inscription COYCANNA⁽³⁾. Si c'est vraiment la chaste Suzanne — et l'inscription ne laisse guère d'autre alternative — les deux personnages debout au-dessus d'elle, que M. Fakhry prend pour les amis de Job⁽⁴⁾ pourraient bien être les deux vieillards. Quoi qu'il en soit, l'iconographie de cette scène est surprenante et sans aucune analogie dans l'art paléochrétien : Suzanne se tient toujours debout entre les deux vieillards; c'est Daniel qui est assis sur une chaise⁽⁵⁾.

Le registre supérieur dont nous avons examiné un détail, l'arrivée de Jethro dans le camp de Moïse, ne comprend en fait qu'un seul ou, si l'on veut, deux sujets : l'exode des Israélites d'Égypte et un grand édifice au centre (côté nord), face à l'entrée. L'armée égyptienne part de cet édifice vers la gauche, à la poursuite des Israélites (fig. 7), qui le rejoignent du côté opposé (fig. 1). L'iconographie de cette image est singulière. La mer Rouge n'est pas représentée, mais indiquée seulement par l'inscription EPYΘPA, au-dessus d'un détachement de cavaliers en tête de l'armée égyptienne (fig. 6). Le cortège des Israélites qui s'étend sur la moitié de la coupole se compose d'une foule d'hommes, de femmes et d'enfants, portant des baluchons, menant des chevaux ou des mulets de bât, montés à cheval ou à chameau (fig. 6). En tête du cortège marche Moïse, MOYCHC, un bâton à la main. La maladresse du dessin est compensée par l'observation immédiate et pleine de vie de la nature.

Les poursuivants se divisent en trois groupes. En tête et en queue un détachement de cavaliers, ce dernier composé de trois officiers en chlamyde tenant chacun une lance, celui du milieu désigné par l'inscription ΦΑΡΑΩ (fig. 5). Devant eux une unité de fantassins avance en rang serré, armés de boucliers ronds et de lances, en tuniques blanches et coiffés comme les cavaliers de bonnets phrygiens. Devant eux deux autres cavaliers portent des boucliers qui sont ornés d'un chrisme. Ils sont précédés d'un fantassin, équipé comme eux, qui paraît être un guide (fig. 6).

V. De Bock a fait une remarque intéressante au sujet de ces deux cavaliers : ils portent des étendards en forme de longs rubans bariolés qui se terminent à la hampe par une tête d'animal à gueule ouverte⁽⁶⁾. Ce sont des dragons, *dracones*, étendards des cohortes romaines depuis la 2^e moitié du III^e siècle. Ces étendards dont la représentation est très rare⁽⁷⁾ (fig. 11) ont été utilisés dans l'armée byzantine jusqu'à une époque assez avancée. Des auteurs du VI^e au X^e siècle en parlent encore comme d'une enseigne bien connue⁽⁸⁾. Il est évident que le peintre

(1) Paris, Bibliothèque nationale, syr. 341, feuillet 46.

(2) Voir sur ce manuscrit, H. OMONT, *Peintures de l'Ancien Testament dans un manuscrit syriaque du VII^e ou VIII^e siècle*, dans *Documents et Mémoires Piot*, XVII, 1909, p. 92 et suiv., pl. VI, 1.

(3) A. FAKHRY orthographe faussement CWCANNA, le Y étant légèrement oblitéré par une écriture arabe postérieure.

(4) Voir note 7, page précédente.

(5) Voir *DACL*, s. v. Suzanne.

(6) *O. l.*, p. 24, mais il fait erreur en les attribuant au deuxième cavalier et aux premiers fantassins.

(7) Je n'en connais que celles de la colonne de Marc Aurèle et de l'arc de Constantin (dans l'*ingressus*, côté Est) (fig. 11).

(8) Le sujet n'a pas été étudié. Les articles *Draconarius* dans la *Realencyclopädie* de PAULY-WISSOWA et dans le *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines* ne donnent que des références à l'armée romaine du III^e et du

s'est inspiré d'une réalité contemporaine; il s'est efforcé de donner à cette armée le plus de vérité possible, tout en la calquant sur les représentations des armées romaines qu'on était accoutumé de voir sur les monuments de triomphe, arcs et colonnes⁽¹⁾. Mais notre peintre a simplifié : aucune scène de combat, aucun enchevêtrement compliqué ne viennent rompre cette longue théorie de piétons et de cavaliers. Aucun lien n'existe entre cette image et l'iconographie paléochrétienne et juive de la Traversée de la mer Rouge⁽²⁾. Aussi peut-on admettre que le peintre a composé ce cortège lui-même en se servant de clichés contemporains.

Il nous reste un mot à dire du grand édifice, point de départ et d'arrivée de ce cortège (fig. 1 et 7), et du plant de vigne qui recouvre la calotte de la coupole.

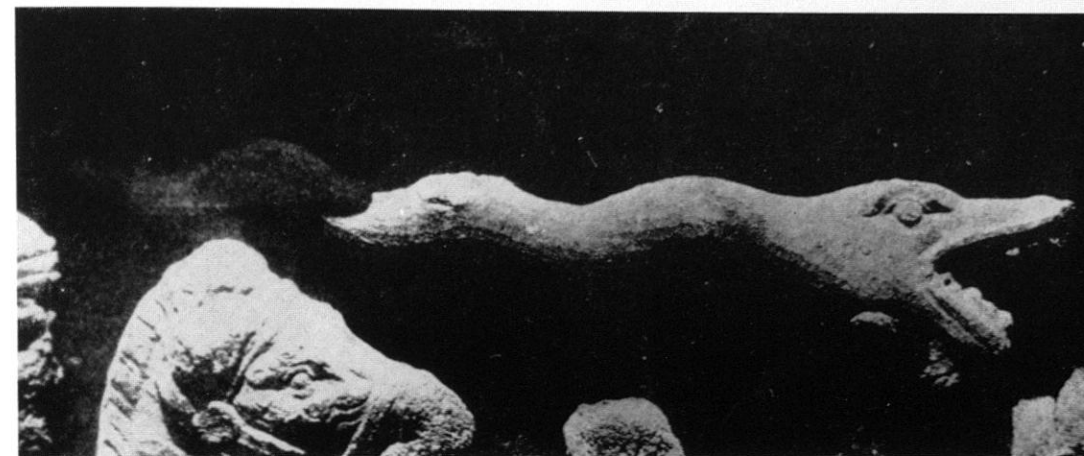


Fig. 11. — Étendard en forme de dragon, de l'arc de Constantin, Rome.

V. De Bock pensait reconnaître dans cet édifice l'un des bâtiments de l'oasis elle-même, peut-être un couvent⁽³⁾, O. Wulff y voyait la Jérusalem céleste⁽⁴⁾. A. Grabar, développant cette idée, y reconnaît une représentation abrégée du Saint-Sépulcre de Jérusalem⁽⁵⁾. Le corps du bâtiment central à coupole, fermé par des rideaux blancs à cordons, ressemble en effet de près à l'édicule grillagé qui, sur les ampoules de Monza et de Bobbio, représente fréquemment le tombeau du Christ (fig. 12)⁽⁶⁾. Les portiques à deux étages seraient ceux qui entouraient l'*atrium* de l'église de l'Anastasis à Jérusalem, les édicules aux deux extrémités, les entrées

IV^e siècle. On trouvera dans le *Glossaire grec* de DUCANGE des références à des auteurs byzantins, par ex. MAURICE LE STRATÈGE et LÉON LE SAGE, l'un du VI^e, l'autre du X^e siècle.

(1) Cf. surtout les colonnes d'Arcadius et de Théodose dans J. KOLLWITZ, *Oströmische Plastik der theodosianischen Zeit*, Berlin 1941, p. 2 et suiv.

(2) Cf. la même remarque par J. LASSUS, *Quelques représentations du « Passage de la mer Rouge » dans l'art chrétien d'Orient et d'Occident*, dans *Mélanges d'archéologie et d'histoire de l'École de Rome* XLVI, 1929, p. 159 à 182. Aux exemples cités par l'auteur, il faut ajouter maintenant la Traversée de la mer Rouge de la synagogue de Doura et la fresque d'un hypogée de la voie Latine, découverte en 1956, voir A. FERRUA, *Una nuova catacomba cristiana sulla via Latina*, dans *Civiltà cattolica*, CVI, 1956, p. 396 à 404.

(3) *O. l.*, p. 22, suivi par C. M. KAUFMANN, *Ein christliches Pompeji...*, p. 44 et suiv., et par A. FAKHRY, p. 56.

(4) *O. l.*, p. 97, et à sa suite, L. TRONJE, *o. l.*

(5) *Martyrium* II, p. 20 et suiv.

(6) Voir maintenant la belle publication des ampoules par A. GRABAR, *Les ampoules de Terre sainte*, Paris 1958, en particulier pl. IX et suiv.

monumentales de l'enceinte du Golgotha dont l'une était précédée, comme sur notre image, d'un grand escalier. Le personnage qui s'approche de cet escalier, un baluchon sur l'épaule et un bâton à la main, pourrait bien être un pèlerin qui s'achemine vers les Lieux-Saints.



FIG. 12. — Ampoule de Monza, détail : le tombeau du Christ.

Cette interprétation de l'édifice se confirme par la présence des trois croix ansées, l'une dans la coupole centrale, les deux autres dans les édicules sur les côtés et qui correspondent

exactement à la croix fleurie dans le fronton du tombeau du Christ sur l'une des ampoules de Monza (fig. 12)⁽¹⁾. La croix ansée, dérivée du signe hiéroglyphique de l'*ank*, signifie d'après un passage des *Histoires ecclésiastiques* de Socrate et de Sozomène⁽²⁾ « la Vie qui vient ». Ayant eu ce sens dans l'écriture égyptienne elle l'a gardé dans l'art chrétien du pays. Nous en avons la preuve à el-Bagaouat même par la croix ansée, peinte au sommet de l'arc est (fig. 4). Deux branches de vigne sortent du pied de cette croix pour recouvrir l'arc sur toute son étendue. La signification du motif est claire : la croix, symbole du Christ crucifié qui donne la vie éternelle, est ici la croix vivifiante.

L'image de l'Anastasis étant par excellence celle de la Résurrection et du Salut, les croix ansées ne font que préciser ce sens. Placée au-dessus de la chute d'Adam et Ève, cette image donne son plein sens au cycle : il représente le chemin que parcourt l'homme depuis sa chute pour atteindre, aidé par Dieu, le salut éternel.

Peut-être l'énorme pied de vigne qui recouvre la calotte de la coupole (fig. 13) entre-t-il aussi dans ce symbolisme. Planté dans une potiche (fig. 6 et 13), il se place exactement au point de jonction entre l'armée égyptienne et les Israélites, juste au-dessus de l'entrée du Mausolée. Sa cime, animée de nombreux oiseaux, touche au Saint-Sépulcre (fig. 5, 7). Certes, l'interprétation symbolique de la vigne, qui n'est souvent qu'un simple motif décoratif, est chose délicate et les études à ce sujet sont rarement satisfaisantes⁽³⁾. A moins d'un contexte iconographique explicite ou d'une inscription, on hésite à s'y engager. Dans notre cas, de sérieux arguments parlent cependant en faveur d'un sens symbolique. On conçoit mal que cette vigne puisse n'être qu'un décor dans un ensemble aussi exclusivement religieux et dépourvu d'éléments décoratifs.

On sait que dans le psaume LXXX (LXXIX), aux versets 9 à 12, Israël est comparé à une vigne arrachée d'Égypte et transplantée dans la Terre promise où elle pousse et porte des fruits abondants. Dans un manuscrit hébreu d'origine allemande du milieu du xve siècle⁽⁴⁾ le passage cité est illustré : au-dessus des Hébreux qui traversent la mer Rouge, poursuivis par les Égyptiens, s'élève un grand cep de vigne⁽⁵⁾. N'aurait-on pas voulu illustrer la même pensée à el-Bagaouat? Je sais bien que les auteurs chrétiens qui, fréquemment, ont commenté ce passage, opposent la Nouvelle Vigne qui est l'Église ou la Chrétienté, aux Juifs qui sont la vigne arrachée d'Égypte et devenue stérile⁽⁶⁾. Mais ne lui aurait-on pas donné ici une signification plus complexe qui tiendrait à la fois des exégèses juive et chrétienne? On aurait voulu montrer par cette vigne, dont la cime touche au Golgotha, que c'est du peuple d'Israël qu'est sorti l'enseignement du Christ et la Rédemption. Eusèbe de Césarée dans son commentaire donne à ces versets exactement ce sens. Les fruits de la vigne d'Israël « qui s'étendit jusqu'au fleuve » sont

⁽¹⁾ *Ibid.*, ampoule n° 6, pl. XXXVIII.

⁽²⁾ P.G. LXVII, col. 608 A, B; SOCRATE, *H.E.* V, 17 = SOZOMÈNE, *H.E.* VII, 15; ...τινὲς τῶν Ἑλλήνων τῷ Χριστιανισμῷ προσελθόντες, τὰ ἱερογλυφικά τε γράμματα ἐπιστάμενοι, δηρμεινύοντες τὸν σταυροειδὴ χαρακτῆρα, ἐλεγοὶ σημαίνουσιν ζωὴν ἐπέρχουμένην. Cf. aussi *DACL*, s.v. croix ansée et C. M. KAUFMANN, *Ein altchristliches Pompeji...*, p. 28 et suiv., p. 45.

⁽³⁾ Voir surtout C. LEONARDI, 'Ampelos. Il simbolo della vite nell'arte pagana e paleocristiana, dans *Ephemerides liturgicae*, series historica, t. XXI, Cité du Vatican, 1947.

⁽⁴⁾ Cod. DE ROSSI, n° 653, à la Bibliothèque de Parme, cité par C. LEONARDI, *o.l.*, p. 190. Ce codex a été étudié par C. BERNHEIMER, *Paleografia ebraica*, Florence 1924, p. 347 et suiv.

⁽⁵⁾ C. BERNHEIMER, *o.l.*, pl. I a, hors texte (même pl. dans *Encyclopaedia Judaica* III, Berlin 1929, hors texte)

⁽⁶⁾ Cf. les textes cités par C. LEONARDI, p. 189 et suiv.

les « apôtres et les disciples du Christ ⁽¹⁾ ». J'ignore si ce commentaire a été repris par d'autres et s'il a eu une large diffusion. Mais peut-être, n'ayant pas inspiré directement ceux qui ont commandé ces peintures d'el-Bagaouat, les a-t-il atteints par des voies indirectes ⁽²⁾.

Si notre commentaire est valable, il faudrait admettre une forte influence juive dans ces peintures. Elle nous paraît évidente pour d'autres raisons encore : la place absolument prépondérante qu'occupe l'image de l'Exode ⁽³⁾, la prédominance des sujets de l'Ancien Testament ⁽⁴⁾, le déroulement de tous les récits de droite à gauche, en opposition formelle avec la tradition grecque et latine. L'élément juif converti a dû être nombreux dans la communauté chrétienne de l'oasis.

Le sens du cycle est cependant resté essentiellement et profondément chrétien : c'est une énumération de paradigmes du salut tels que nous les connaissons des prières chrétiennes, de l'imagerie des catacombes, des sarcophages et de deux monuments plus importants, malheureusement en mauvais état de conservation, les mausolées de Sainte-Constance à Rome et de Cent-Celles en Espagne ⁽⁵⁾. La plupart des sujets représentés dans le Mausolée d'Égypte se retrouvent dans l'un ou l'autre de ces documents et n'en diffèrent que peu ⁽⁶⁾.

Aussi faut-il se demander ce que viennent faire dans ce cycle Rébecca au puits, Jethro dans le désert, Jérémie se lamentant devant Jérusalem, Isaïe subissant le martyre. A première vue, ce ne sont pas des exemples du salut, et ils ne figurent dans aucun autre document de ce genre (sauf Isaïe sur le verre paléochrétien). Pour deux de ces sujets nous proposerons une explication qui s'inspire de celle que M. Grabar a donnée de l'image du Golgotha ⁽⁷⁾. Ils semblent avoir été choisis à cause de leurs liens avec la topographie de la Terre Sainte. Rébecca au puits n'est mentionnée dans aucune prière ni dans aucune liturgie. Mais on montrait aux pèlerins

⁽¹⁾ EUSÈBE, in *Psalmos* LXXIX, 9 et suiv., *P. G.* XXIII, col. 961 C et 964 B : Παρφυνάδες δὲ ἄλλαι τινὲς παρὰ τὰ κλήματα νεώτεροι καὶ ἀρτίστου ἕως ποταμοῦ παρετάθησαν, οἱ τῆς καινῆς Διαθήκης κήρυκες· λέγω δὲ οἱ ἀπόστολοι καὶ οἱ μάρτυρες τοῦ Σωτῆρος ἡμῶν· τὴν μὲν Φυγὴν καὶ τὴν γένεσιν ἐσχηκότας ἐκ τῆς προλεχθείσης ἀμπέλου... (col. 961 C).

⁽²⁾ Que dire de la potiche d'où sort ce plant de vigne? A. GRABAR, *L'iconoclasme byzantin, dossier archéologique*, Paris 1958, p. 101, attire l'attention sur un motif semblable dans une mosaïque de Transjordanie : un arbre sortant d'une coupe à deux anses (voir S. J. SALLER et F. B. BAGATTI, *The Town of Nebo*, Jerusalem 1949, t. VII des *Publications of the Studium biblicum Franciscanum*, pl. XXVIII, 3 et fig. 8, p. 74 et suiv., p. 106), et sur une ampoule de Monza : une croix en forme d'arbre sortant d'un vase (voir A. GRABAR, *Les ampoules de Terre sainte*, pl. XIV, ampoule n° 9 de Monza; la description, p. 24, ne fait pas mention de ce détail, et parle par erreur d'un tertre avec les quatre fleuves du Paradis). Dans les deux cas il s'agit de l'arbre de vie planté dans le Paradis. Mais si un symbolisme quelconque du vase y paraît probable, encore qu'on n'en connaisse pas le sens exact, il l'est moins à el-Bagaouat. Des rinceaux de vigne sortant d'un vase sont extrêmement fréquents dans les pavements gréco-romains où ils n'ont, certes, pas de signification symbolique. Nous ignorons à laquelle des deux catégories appartient la potiche d'el-Bagaouat. C. M. KAUFMANN, *Ein altchristliches Pompeji...*, p. 48 et suiv., voit dans ce plant de vigne le symbole de l'eucharistie, sans cependant justifier cette interprétation par une preuve quelconque.

⁽³⁾ Depuis l'époque des Machabées, l'Exode devient le symbole de la libération et partant le sujet central de la prière juive, cf. *Encyclopaedia Judaica* I, col. 1128.

⁽⁴⁾ Il n'y a qu'un seul ou si l'on veut deux sujets chrétiens assurés : sainte Thècle et les ΠΑΡΘΕΝΟΙ. La signification du berger (voir *supra*, p. 106) n'est pas claire.

⁽⁵⁾ Nous avons brièvement traité du caractère de ces cycles dans notre étude des mosaïques de Sainte-Constance à Rome, dans *Dumbarton Oaks Papers* XI, 1958, p. 180 et suiv., et dans un compte rendu du livre de C. H. KRAELING sur la Synagogue de Doura-Europos (New Haven 1956) dans *Theologische Literaturzeitung*, 1958, n° 4, col. 250 à 254.

⁽⁶⁾ Si sainte Thècle au bûcher ne s'est encore rencontrée jusqu'à ce jour nulle part ailleurs, elle a sa place attitrée dans les prières (voir U. FABRICIUS, *o.l.*, p. 109 et suiv.) où les épreuves du feu et des bêtes sont mentionnées (*supra*, p. 100, n. 3).

⁽⁷⁾ *Martyrium* II, p. 20 et suiv.



Fig. 13. — El-Bagaouat, Mausolée de l'Exode, sommet de la coupole vers les côtés Est et Nord.

de Palestine le puits près de Charra, où la jeune fille avait rencontré le serviteur d'Abraham⁽¹⁾. Quant à l'épisode de Jethro dans le désert il n'a pas davantage de place dans les textes liturgiques. Le cas n'en est cependant pas tout à fait le même que celui de Rébecca. Jethro rejoignant Moïse est dans l'exégèse juive le premier exemple d'une conversion au judaïsme et joue, pour cette raison, un rôle important dans les commentaires de la Michnah et du Talmud⁽²⁾. Mais peut-être y rattachait-on aussi un souvenir topographique. Un pèlerin chrétien du VI^e siècle, Antonin de Plaisance, nous dit avoir visité la ville de Fara, au pied du Sinaï, sise dans le pays de Madian, qui est celui du beau-père de Moïse et de ses descendants, les Madiannites⁽³⁾. Un autre pèlerin de Terre Sainte, Pierre le Diacre, qui a visité les mêmes lieux six siècles plus tard, en 1137, nous assure même avoir vu l'endroit nommé Raphidim, à 1500 pas de Fara, où Jethro aurait rencontré son gendre⁽⁴⁾. Si cette tradition locale était ancienne, les chrétiens de l'oasis el-Khargeh auraient pu la connaître. Ceux d'entre eux qui se rendaient en Terre Sainte passaient peut-être par Fara et visitaient le lieu mentionné par Pierre le Diacre. L'importance donnée au premier prosélyte juif (antétype des convertis chrétiens) dans l'exégèse juive et la tradition locale ont pu conjointement suggérer le tableau dans le Mausolée. Le pèlerinage aux lieux sacrés étant un moyen de salut, l'évocation par l'image de ces lieux était censée avoir les mêmes effets.

Les images de Jérémie et d'Isaïe, quoiqu'elles puissent être rattachées aussi à des souvenirs topographiques de Terre Sainte⁽⁵⁾, semblent être dues à un courant d'idées plus répandu dans l'Église grecque. Les épisodes représentés sont ceux qu'on cite dans les synaxaires byzantins pour commémorer ces prophètes, Jérémie à la date du 4 novembre, Isaïe au 9 mai⁽⁶⁾. Bien qu'on ignore les origines exactes de ces recueils hagiographiques, on sait qu'ils remontent à des sources anciennes. El-Bagaouat offre le premier exemple de l'insertion de ces deux épisodes dans un cycle qui est l'équivalent d'une prière⁽⁷⁾.

A part ces particularités notre cycle ne se distingue pas sur le fond de ceux de l'Occident. Ce fond ancien est cependant amplifié, le symbolisme est moins rigoureux. L'idée du salut est mise en évidence par l'image (historique) du Saint-Sépulcre et, si notre interprétation est

⁽¹⁾ S. Siluiae peregrinatio, ch. 20, 4 (de la fin du IV^e siècle), éd. P. GEYER, p. 65, 16 et suiv. : *Item dignatus est nos ducere ad puteum illum, unde portabat aquam sancta Rebecca. Et ait nobis sanctus episcopus : ecce puteus, unde potavit sancta Rebecca camelos pueri Sancti Abrahae, id est Eleazari.*

⁽²⁾ Voir *Encyclopaedia Judaica*, s.v. *Jethro*, p. 191. L. TRONJE, *o.l.*, p. 102, n. 1, cite un passage d'ORIGÈNE, *Contra Haeres.* V, 8 (P.G. XVI, 3139 B) où Jethro est appelé μέγας σοφός.

⁽³⁾ ANTONINUS PLACENTIUS ch. 40, éd. P. GEYER, p. 185, 19 et suiv., éd. I. GILDEMEISTER, p. 58.

⁽⁴⁾ PETRUS DIACONUS, éd. P. GEYER, p. 118, 26 et suiv.

⁽⁵⁾ On montrait à 5 ou 6 km de Jérusalem, à Anatho, une maison où on croyait que Jérémie s'était lamenté sur la ruine de la ville et qu'il était enterré, cf. ANTONIN DE PLAISANCE, ch. 6, éd. P. GEYER, p. 140, 7. De même le lieu du martyre d'Isaïe était un but des pèlerins; les passages tirés du même texte, *ibid.*, ch. 32, éd. P. GEYER, p. 180 et 210, ont déjà été cités par A. GRABAR, *o.l.*, p. 21.

⁽⁶⁾ Ed. H. DELEHAYE, dans *Acta Sanctorum mensis Novembri*, Bruxelles 1902, col. 194, 47 (Jérémie) et col. 665, 25 et suiv. (Isaïe).

⁽⁷⁾ R. BERNHEIMER, *o.l.*, p. 33, pense, après L. TRONJE, *o.l.*, p. 102, n. 1, que l'insertion du martyre d'Isaïe s'explique par le don d'eau que Dieu, selon la légende, avait fait au prophète. U. FABRICIUS, *o.l.*, p. 26, la justifie par l'ascension ultérieure de celui-ci. Or, aucun argument semblable ne peut être invoqué pour justifier la présence de Jérémie. Et pourtant il figure comme Isaïe, tant à el-Bagaouat que dans le synaxaire byzantin et dans le *Manuel* de Denis de Fournia. Je pense que la *Tūhūrat des saints* copte que nous avons citée, donne la formule qui explique cette présence. Elle dit (*o.l.*, t. IV, 1938, p. 151, à la date du 6 Tout) : « Exauce les prières d'Isaïe le prophète, ô Seigneur, et accorde-nous le pardon de nos péchés ». Ces deux prophètes étaient renommés dans les églises orientales et leur intercession considérée sans doute comme spécialement efficace. Nos tableaux les montrent simplement dans un moment de contact particulièrement étroit avec Dieu, sans être des images de salut à proprement parler.

valable, par la vigne qui lui associe étroitement le peuple d'Israël. L'*Exode* est un vaste tableau historique, les martyres de sainte Thècle et d'Isaïe appartiennent à une catégorie d'images qui pénètrent dans l'art chrétien depuis le deuxième quart du IV^e siècle⁽¹⁾, mais ne deviennent fréquentes qu'au V^e. Contrairement à l'opinion courante je ne pense pas que ce cycle puisse être antérieur à la première moitié ou même au milieu de ce siècle.

Le style, s'il ne permet pas de confirmer cette date, ne s'y oppose d'aucune manière. Il est vrai que son primitivisme très marqué se soustrait à un classement rigoureux. Le peintre ne connaît que les positions de face et de profil, son répertoire des gestes et des mouvements est restreint, le traitement des corps sommaire, les vêtements se réduisent à deux types, une tunique courte ceinte aux hanches, ornée d'appliques circulaires, et un manteau agrafé sur l'épaule. Le paysage n'est évoqué que par des édifices schématiques et par des arbres stylisés qui rappellent ceux de l'ancien art égyptien ou mésopotamien. Si, malgré ces faiblesses et ces insuffisances l'œuvre ne manque pas d'attrait, c'est dû au naïf naturalisme et à la composition adroite dont nous avons parlé. Nous sommes loin des œuvres plus savantes, mais moins spontanées qui ornent une chapelle voisine⁽²⁾ et des couvents de la Haute et Basse Égypte⁽³⁾ où l'influence byzantine se fait jour par un style à la fois plus solennel et plus élégant des personnages. Ces œuvres ne sont pas antérieures au VI^e siècle. Les peintures du *Mausolée de l'Exode* doivent les précéder.

Somme toute, elles sont précieuses pour nous, non point à cause de leur qualité artistique, mais de leur iconographie. Conservant les thèmes de la peinture paléochrétienne, elles montrent que cette iconographie, dont la plupart des exemples nous viennent de l'Occident, surtout de Rome, s'est développée de façon particulière dans l'Orient chrétien.

Paris, août 1958.

Henri STERN.

⁽¹⁾ Voir A. GRABAR, *Martyrium II*, *passim*.

⁽²⁾ Chapelle n° 80 (*Chapel of Peace*), dans A. FAKHRY, *o.l.*, p. 67 et suiv.

⁽³⁾ *Baouit et Saqqara*. Voir sur Baouit, *Mémoires publiés par les membres de l'Institut français d'archéologie orientale du Caire* XII, 1904 (J. CLÉDAT), LIX, 1931-1943 (J. MASPERO et E. DRIOTON). — Sur Saqqara, J. E. QUIBELL, *Excavations at Saqqara, 1906-1910*, 3 vol., Le Caire 1908-1912.

L'ÉVANGÉLIAIRE ÉTHIOPIEN
DU COUVENT D'ABBA GARIMA
ET SES ATTACHES AVEC L'ANCIEN ART CHRÉTIEN DE SYRIE *

par

JULES LEROY

Conti Rossini, dressant au début de ce siècle le catalogue du très riche fonds de manuscrits éthiopiens rassemblés à la Bibliothèque Nationale par Antoine d'Abbadie, écrivait dans sa préface ces lignes que rien n'est encore venu démentir : « Il faut renoncer à croire qu'on possède un manuscrit éthiopien daté du XIII^e siècle. Il y aurait lieu d'étudier mieux un volume de Milan qui pourrait être très ancien. Jusqu'ici le manuscrit éthiopien le plus ancien que je connaisse semble être le manuscrit 32 de la B.N. qui porte une note ajoutée du temps du roi Sayfa Ar ad (1344-1368); les premiers manuscrits datés sont les manuscrits 45 et 52 du même fonds, respectivement des années 1378 et 1379. Je ne prétends pas que les autres manuscrits attribués par H. Zotenberg ⁽¹⁾ au XIII^e siècle n'en soient pas; il se peut, mais je n'oserais l'affirmer ».

« On pourrait s'étonner, ajoutait judicieusement le jeune et déjà réputé éthiopisant, que les manuscrits éthiopiens soient en général si peu anciens et qu'on n'ait pas de volume d'un âge plus reculé. Il serait absurde de supposer qu'on n'ait pas écrit ou copié en Ethiopie avant le XIV^e ou le XIII^e siècle. Mais il faut se souvenir de quelques circonstances. Les Éthiopiens n'ont pas le goût des choses anciennes. En outre, pendant le XIV^e et le XV^e siècle, on traduisit beaucoup et il est possible que les traductions et compositions nouvelles aient été substituées aux œuvres plus anciennes. Ce goût des nouveautés eut un résultat bien plus regrettable. Pendant des siècles on procéda à une révision des Livres saints sur des textes arabes et les textes anciens, originaux, jugés désormais fautifs et incomplets, furent rejetés. Enfin, pendant le XVI^e siècle, l'Abyssinie chrétienne fut ravagée tout entière par les Musulmans de l'Adal; dans le même siècle, le Tigré, qui représentait la région la plus avancée, fut saccagée de fond en comble au moins deux fois par les Turcs, qui s'emparèrent même de Dabra Dammô, le fameux couvent qui avait échappé aux Musulmans de l'Adal. Dans le même siècle encore, l'invasion des Gallas sauvages et païens changea la physionomie de l'Abyssinie méridionale. Les églises et les couvents, où se concentrait la culture, étaient plus que les autres édifices exposés à la rage et au pillage de ces

* Texte d'une communication faite à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres en sa séance du 10 juin 1960.

⁽¹⁾ H. ZOTENBERG, *Catalogue des manuscrits éthiopiens de la Bibliothèque Nationale*, Paris, 1877.

envahisseurs; leur construction, le plus souvent en bois et en paille, rendait facile leur destruction et la destruction de ce qu'ils renfermaient. Si les fuyards pouvaient emporter des livres, leur choix tombait sur les livres les plus modernes et les plus prisés. Ainsi sombra l'Éthiopie du Moyen Âge⁽¹⁾.

L'évangélaire du couvent d'Abbā Gārīmā, à deux heures du mule de la ville d'Adoua⁽²⁾, vient à point confirmer le jugement de Conti Rossini sur l'antiquité des manuscrits éthiopiens malgré l'absence de livres très anciens dans nos bibliothèques d'Europe.

C'est un tétraévangile de l'office d'environ 150 pages de parchemin dans un état relativement bon de conservation. Mesurant 34 cm de haut sur 22 de large, il est rédigé en une belle écriture assez grêle à raison de 24 lignes à la page. Le texte est enfermé dans une reliure de bois recouverte de deux plaques de métal doré représentant, au repoussé, une croix aniconique aux branches inégales et évasées, formée de feuilles comme le décor dans lequel elle se trouve placée (fig. a). Les deux plaques étaient primitivement ornées de pierres précieuses ou de cabochons, en tout dix-neuf; ils ont aujourd'hui disparu. Le manuscrit des évangiles est complet, mais ne porte malheureusement pas de date, comme c'est le cas dans la plupart des manuscrits éthiopiens d'époque ancienne. Au début on a relié un certain nombre de feuillets, plus ou moins fragmentaires, provenant d'autres manuscrits. Les conditions dans lesquelles j'ai pu avoir connaissance de ce livre ne m'ont pas permis d'en faire une analyse plus détaillée. C'est au milieu d'un champ des environs d'Adoua, derrière un repli de terrain, que deux moines du monastère ont consenti, après trois semaines de palabres, à me montrer ce codex, dont j'ai pris les photographies des pages les plus intéressantes au point de vue paléographique et artistique sur lequel je voudrais attirer ici l'attention.

Comme je ne suis pas un éthiopisant, j'ai fait appel pour juger de cette écriture, si différente par sa finesse et certains de ses traits, de la majorité des manuscrits connus, à M. Stephen Wright⁽³⁾, de la Bibliothèque nationale d'Addis Abeba, dont beaucoup avant moi ont éprouvé la science paléographique. Voici ce qu'il a bien voulu m'écrire après avoir examiné les pages des Canons dont nous allons parler tout à l'heure : « Il est bien difficile de dater cette écriture en l'absence de tout autre témoin... Tout ce que je puis dire, c'est que l'apparence générale, autant que certains détails, donne l'impression d'une haute antiquité — IX^e siècle peut-être, ou même avant — Qui peut le dire ? Naturellement on peut toujours se tromper. »

Sous ces réserves justifiées par notre ignorance de l'écriture éthiopienne antérieure au XIII^e siècle⁽⁴⁾, l'évangélaire du couvent d'Abbā Gārīmā apparaît donc comme le plus ancien manuscrit éthiopien que nous connaissions jusqu'à ce jour. Antérieur aux textes évangéliques de la fin du XIII^e siècle ou de l'époque qui a vu la révision du texte biblique, comme Conti Rossini vient de nous le rappeler⁽⁵⁾, il se pourrait que son texte nous ait conservé une version très ancienne de l'évangile gééz. Je souhaite que quelque exégète ait un jour la bonne fortune d'en

⁽¹⁾ C. CONTI ROSSINI, *Notices sur les manuscrits de la collection d'Abbadie*, dans *JA* XIX (1912), p. 553-555.

⁽²⁾ Le monastère, à l'Est d'Adoua, revendique pour fondateur Yeshaq Gārīmā, dont l'histoire est connue par la publication de CONTI ROSSINI, *L'omilia di Yohannes, vescovo di Aksum, in onore di Garima, Actes du 3^e Congr. orient.*, Paris 1897.

⁽³⁾ L'auteur se défend de toute parenté avec Wright, rédacteur du catalogue des manuscrits éthiopiens du B.M. Londres 1877. Parmi les particularités d'écriture, voir les graphies employées pour 3, 4 et 5.

⁽⁴⁾ Il s'agit évidemment ici de l'écriture sur parchemin, car, pour ce qui est des inscriptions sur pierre, il en est de beaucoup plus anciennes, cf. A. J. DREWES, *Problèmes de paléographie éthiopienne*, Annales d'Éthiopie, I (1955), p. 121-126.

⁽⁵⁾ Sur ces révisions : I. GUIDI, *Le traduzioni degli Evangelii in arabo e in etiopico*, in *Mem. R. Acc. Lincei*, 1888 et *Letteratura etiopica*, Rome 1932, p. 12.

prendre connaissance mieux que je n'ai pu le faire pour les raisons dites plus haut. Pour l'instant je ne puis attirer l'attention que sur son décor dont le témoignage me paraît d'importance pour l'histoire spirituelle et culturelle de l'Éthiopie chrétienne dans les siècles qui ont immédiatement suivi sa conversion au christianisme.

En tête du volume primitif, c'est-à-dire après les additions auxquelles il a été fait allusion, se déroule la série des Canons d'Eusèbe (fig. 1 à 8). Celle-ci est précédée sur le premier folio, au recto, de l'image d'un cercle de couleurs en dégradé et, au verso, du portrait d'un grand personnage peint sur fond violet, dans un large cadre orné de fleurs à huit pétales (fig. b). Pieds nus, debout sur un tapis, sa tête nimbée est celle d'un homme barbu d'âge mûr, au regard fixe. Il tient dans un pan de son manteau, de la main gauche, un codex carré à la riche reliure (une croix entre quatre perles) que sa main droite semble désigner. L'élément le plus curieux de cette iconographie est constitué par la série de cercles polychromes qui font comme une auréole autour de son corps. Par comparaison avec d'autres manuscrits anciens des Canons (par exemple, l'évangélaire syriaque de Diarbakir)⁽¹⁾, on pourrait penser que nous avons ici une image du Christ, quoique nous ne connaissions pas d'autre exemple d'une pareille iconographie du Sauveur. Rien, ni dans les traits du visage, ni dans la stature massive du personnage ne rappelle l'imagerie traditionnelle. Pour les moines du couvent, il ne fait pas de doute que nous avons sous les yeux le portrait de leur fondateur, l'abbā Gārīmā en personne. C'est certainement faux.

Il faut savoir gré aux propriétaires de ce volume de nous avoir conservé ces pages qui, à un moment, ont dû être éparpillées. Elles ont été rattachées les unes aux autres tant bien que mal, d'une manière très grossière et sans ordre, à telle enseigne que deux pages de la Lettre d'Eusèbe ont trouvé place dans le corps même du livre. Quand s'est opéré ce travail, c'est ce qu'on ne saurait dire, mais il témoigne avec certitude de la vénération que les moines ont toujours porté à l'ensemble et à chacune des parties de ce volume. La tradition encore vivante qu'on m'a rapportée au monastère veut qu'il soit l'œuvre de l'abbé Gārīmā, l'un des « Neuf Saints » venus de Syrie en Éthiopie aux environs du VI^e siècle⁽²⁾. Si la chose pouvait être prouvée, on aurait du même coup la date certaine de notre manuscrit. On va voir, par l'analyse de la décoration des Canons qu'il se rapproche assez de l'époque du saint abbé.

La connaissance encore trop sommaire que nous avons des Canons d'Eusèbe selon la tradition éthiopienne⁽³⁾ nous interdit de décider à quelle formule se rattachent ceux de notre évangélaire. L'ensemble comprend aujourd'hui 13 pages, dont quatre sont consacrées à la Lettre à Carpianos, et neuf aux Canons eux-mêmes.

Ces pages sont richement décorées. Les cadres architecturaux qui renferment les textes soit de la Lettre, soit des concordances, sont tous construits selon un programme qui ne varie que dans les détails. Ce sont de grands arcs ornementés, surmontés d'une végétation où se jouent des oiseaux, coiffant des arcs plus petits en fer-à-cheval qui, en trois cas, ont perdu leur caractère fonctionnel : ils sont destinés à recevoir les noms des évangélistes dont les versets sont inscrits dans les colonnes de chiffres.

⁽¹⁾ J. LEROY, *Nouveaux témoins des Canons d'Eusèbe selon la tradition syriaque*, dans *Cahiers archéologiques* IX (1957), p. 119-124, fig. 4.

⁽²⁾ I. GUIDI, *Le traduzioni*, l. c. note, p. 33.

⁽³⁾ C. NORDENFALK, *Die antike Kanontafeln*, Göteborg 1938, pl. 36-38 extraites du manuscrit de la princesse Zir Gānēlā (1400-1401), aujourd'hui n° 818 de la « Pierpont Morgan Library ». Sur le ms., P.W. SKEHAN, *An Illuminated Gospel Book in Ethiopic*, in *Studies in Art and Literature for Belle Da Costa Greene*, edited by D. MINER, Princeton 1954, p. 350-357, fig. 265-266.



FIG. b. — Portrait du Christ (?) ou d'un évangéliste.



FIG. a. — Couverture en métal.

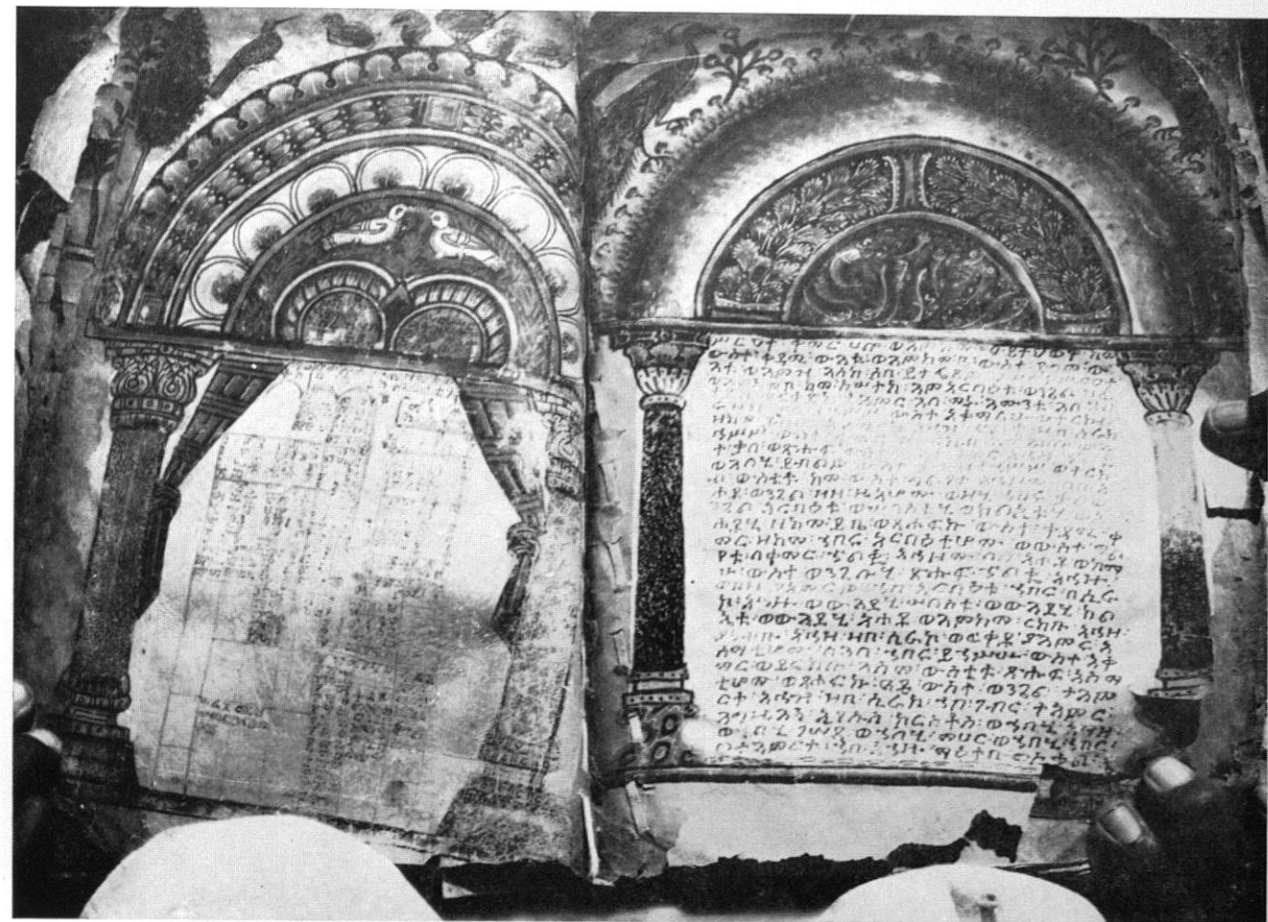


FIG. 1. — Page de Canons et Lettre d'Eusèbe.



FIG. 2. — Lettre d'Eusèbe et une page du texte évangélique (Math. 6.33-7.12).



FIG. 3. — Page de texte (Math. 6.25-6.33) et Lettre d'Eusèbe.

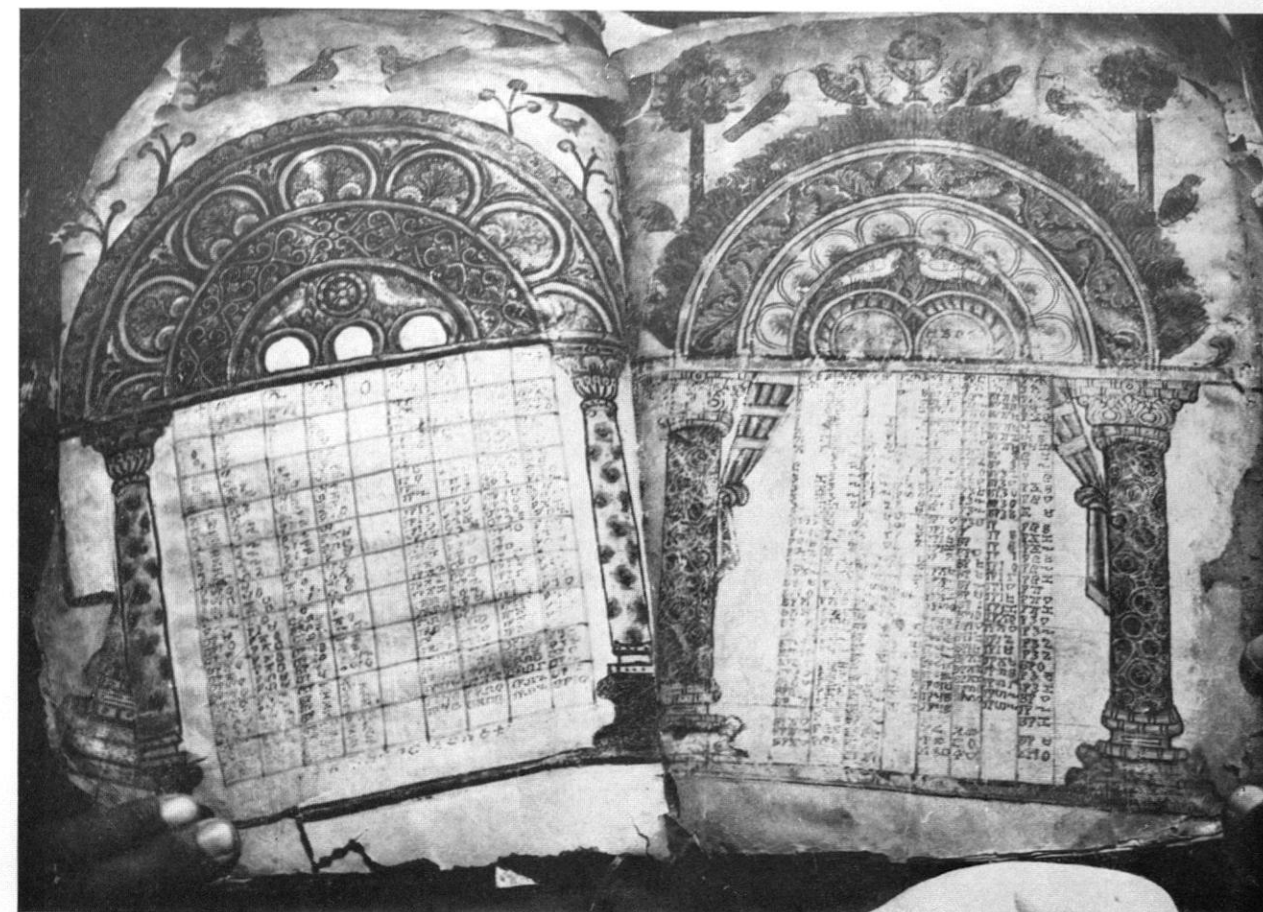


FIG. 5. — Deux pages de Canons.



FIG. 4. — Lettre d'Eusèbe et une page de Canons.

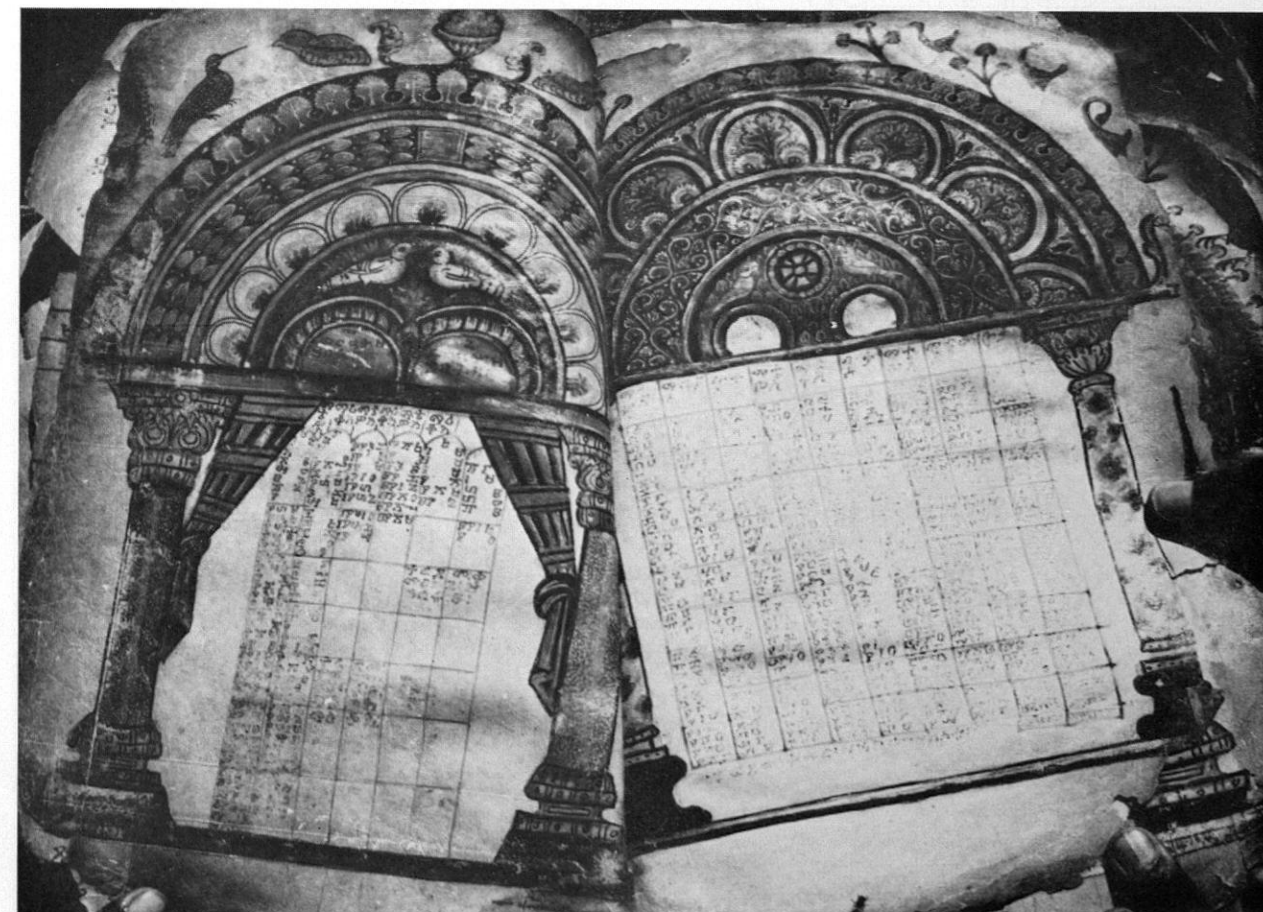


FIG. 6. — Deux pages de Canons.

Tous ces grands arcs, formés de deux ou trois segments de cercles superposés sont soutenus par des colonnes massives relevées de dessins donnant l'illusion du marbre. Elles reposent sur des bases ornementées et posées sur une ligne de sol et sont terminées par des chapiteaux qui supportent une barre d'entablement assez épaisse sur laquelle prennent appui des acrotères ou des plantes. Ces chapiteaux se ramènent à deux types constants : l'un formé d'une feuille d'acanthé dressée entre une astragale de deux filets et une abaque semblable, l'autre présente une sorte de coupe d'où sortent trois fleurs stylisées. Ce dernier type surmonte généralement une colonne de module moindre et effilée vers le sommet. A quelques colonnes sont attachés des rideaux, noués en leur centre, qui partent de la poutre d'entablement et s'ouvrent pour laisser voir les chiffres de concordance. Cet élément souligne le caractère antique de toute cette ornementation. Les lunettes dans lesquelles s'ouvrent les petits arcs surbaissés sont d'un très grande richesse de couleurs et de dessins. Sur plusieurs d'entre elles se voient deux colombes affrontées : deux fois elles sont séparées par une croix dans un cercle orné. Un autre tympan offre un canthare d'où s'échappent des volutes de fleurs.

Pour ceux qui ont quelque connaissance de l'iconographie des Canons d'Eusèbe en Ethiopie telle que nous la révèlent par exemple le manuscrit 32 de Paris, le manuscrit 818 de la « Pierpont Morgan Library » et un certain nombre de manuscrits inédits des ^{xiv}^e et ^{xv}^e siècles que je me réserve de divulguer, il est clair que l'imagerie de l'évangélaire d'Abbā Gārīmā constitue un monument à part, bien plus ancien que tout ce que nous possédons jusqu'à maintenant.

C'est ce dont s'était rendue compte Miss Beatrice Playne⁽¹⁾ qui a vu le manuscrit en 1948 et lui a trouvé un « air syrien » qui lui rappelait le manuscrit syriaque de Rabboula (Florence, *Laurentienne Plut.*, I, 56) de la fin du ^{vi}^e siècle. Miss Playne, invoquant son incompétence, s'est gardée de tout autre jugement et n'a pas pris copie de ce vénérable monument, comme elle l'a fait pour d'autres de l'art éthiopien. C'est bien dommage. Il reste qu'elle a été la première à la signaler. Sans elle il m'aurait échappé.

La référence au *Rabulensis* peut se soutenir pour certains détails de l'ornementation, comme par exemple la suite des oiseaux affrontés dans la guirlande de verture qui surmonte certains arcs, de même que les volatiles et les plantes répandues dans les marges supérieures⁽²⁾. Mais il est évident que les deux manuscrits suivent un parti décoratif différent. Rabboula est caractérisé, d'une part par la présence, au sommet et dans les marges latérales, de personnages et de scènes empruntées à l'histoire biblique, et d'autre part par la fonction des grands arcs : ils servent à englober de petits arcs surbaissés, de caractère fonctionnel, soutenus par des colonnes extrêmement fines, selon une formule qui se retrouvent dans tous les Canons de la tradition syriaque connus. Ces colonnes sont utilisées pour isoler les uns des autres les chiffres des versets évangéliques disposés en deux, trois, ou quatre listes, jamais plus. L'évangélaire éthiopien au contraire ne connaît que deux colonnes massives soutenant le grand arc : pour isoler les chiffres il se sert d'un quadrillage, souvent tracé sans soin, qui paraît avoir appartenu au schéma primitif des Canons tels qu'Eusèbe lui-même les a probablement peints⁽³⁾.

Le maintien de ce quadrillage reporte l'esprit vers quelques manuscrits byzantins du moyen âge qui, par la forme générale de leurs Canons, rappellent assez notre évangélaire éthiopien, notamment le *Parisinus Graecus* 70, de l'année 964, le *Marcianus* I, 8 de Venise, écrit en 989,

(1) B. PLAYNE, *Saint George for Ethiopia*, Londres 1954, p. 103.

(2) Comparer les arcs des pl. 4 b, 5 b, 7 a et RABBOULA, Canon IX.

(3) Sur les différences entre Rabboula et Etschmiadzin, voir celles déjà anciennement notées par S. DER NERSESIAN, *The Date of Initial Miniatures of the Etschmiadzin Gospel*, in *Art Bulletin* XV (1937), p. 19.



FIG. 7. — Une page de Canons et une page de texte évangélique (Math. 1.20-2.5).



FIG. 8. — Deux pages de Canons.

le Stavronikita 43 et le *Palatinus Graecus* 220, tous deux non datés mais appartenant au milieu du ^x^e siècle. Comme l'a noté K. WEITZMANN⁽¹⁾ tous ces manuscrits ont entre eux un air de parenté qui leur vient de leur « tendance orientalisante » et plus précisément de leurs rapports avec les manuscrits arméniens de la même époque. C'est la même remarque qu'on peut faire aussi au sujet du décor du cadre du portrait du prétendu abbé Gārīmā qu'on retrouve identique, mais un peu moins large, dans le manuscrit grec d'Oxford (*Bodl. Canon 110*) que WEITZMANN range dans la catégorie des livres byzantins arménisants⁽²⁾.

Les modes décoratives de l'Arménie du ^x^e siècle nous sont assez bien connus, grâce au manuscrit d'Etschmiadzin de l'année 902⁽³⁾, à l'évangélaire de la reine Mlqê, de l'an 982⁽⁴⁾ conservé à San Lazzaro de Venise, et au manuscrit 697 des Mekhitaristes de Vienne, non daté, mais appartenant certainement au ^{ix}-^x^e siècle⁽⁵⁾. On peut leur adjoindre un manuscrit géorgien contemporain, l'évangélaire de Bert'ay, qui offre un décor en tous points semblable à ces manuscrits arméniens⁽⁶⁾, ce qui ne saurait étonner si l'on considère le voisinage des deux pays et les rapports religieux qui les ont réunis.

Plus qu'aux manuscrits byzantins dont nous venons de parler, c'est à ces exemplaires arméniens qu'il faut s'adresser pour juger des Canons de l'évangélaire éthiopien. Les premiers manifestent en effet dans l'emploi des formules décoratives une élégance et une légèreté qui les éloignent de la lourdeur orientale des seconds. L'esprit grec est passé par là. Le tétraévangile d'Abbā Gārīmā n'en a pas subi l'effet.

Tous les éléments décoratifs de notre manuscrit réapparaissent dans l'un ou l'autre des témoins arméniens, non pas dans les architectures des Canons eux-mêmes, mais dans les arcs qui, au début et à la fin des tableaux de concordance, servent de cadre soit à la Lettre d'Eusèbe, soit aux saints qui se voient dans l'évangélaire d'Etschmiadzin. A l'exception des rideaux, disparus de tous les livres, sauf dans la miniature de la Vierge de ce dernier manuscrit, c'est, ici et là, la même massivité des arcs et des colonnes en faux marbre qui vont s'amincissant vers le haut⁽⁷⁾, la même profusion de couleurs et de lignes remplissant les arcs et les lunettes.

Les décors de ces dernières appartiennent à un fonds hellénistique qui se retrouve dans beaucoup de monuments paléochrétiens, et leur présence dans les manuscrits arméniens et le manuscrit éthiopien ne serait pas, en soi, une preuve formelle de leurs rapports réciproques. Mais

⁽¹⁾ K. WEITZMANN, *Die Byzantinische Buchmalerei des IX. und X. Jahrhunderts*, Berlin 1935, p. 14 et suiv. Voir pl. XVII, 87-88 (Paris); XVIII, 94-96 (Venise); XXI, 177-178 (Stavronikita); LXVIII, 402 (Vatican).

⁽²⁾ *Ibid.*, pl. XIV, 72, et p. 13-14.

⁽³⁾ Fr. MACLER, *L'évangile arménien*, éd. phototypique du ms. 229 de la Bibl. d'Etschmiadzin, Paris 1920; K. WEITZMANN, *Die Armenische Buchmalerei des X. und beginnenden XI. Jahrhunderts*, Bamberg 1933, p. 14, pl. IV.

⁽⁴⁾ K. WEITZMANN, *ibid.*, p. 15-16, pl. I-III.

⁽⁵⁾ Fr. MACLER, *Notices sur les manuscrits arméniens vus dans quelques bibliothèques de l'Europe Centrale*, dans *JA* II, 1913, notice 34; IDEM, *Miniatures arméniennes*, Paris 1913, pl. I-VIII; K. WEITZMANN, *Armenische Buchmalerei*, p. 16-17, pl. VIII.

⁽⁶⁾ R. P. BLAKE et S. DER NERSESSIAN, *The Gospels of Bert'ay: and Old-Georgian Ms. of the Tenth Century*, in *Byzantion* XVI, 1944, p. 226-285, pl. I-VIII. L'évangélaire d'Adysch (*Materialy po Archeologia Kabkaza* XIV, 1916), de la même époque, représente une autre tradition. Les arcs des Canons ne sont pas réunis sous un grand arc. Ce double courant se retrouve en Arménie. Le plus ancien évangélaire arménien connu, de la fin du ^{ix}^e siècle, suit le même parti. Ignoré de C. Nordenfalk, il est cité dans J. STRZYGOWSKI, *Das Etschmiadzin Evangeliar*, Vienne 1891 d'après l'édition de l'Institut Lazareff des Langues orientales (*L'évangélaire arménien de Moscou écrit en l'an 887*) et dans M. VIEILLARD, *Les Canons d'évangélaire de la Basse-Antiquité*, dans *Cahiers archéologiques* I (1945), p. 122, pl. XXVI 2.

⁽⁷⁾ Il y a d'ailleurs lieu de distinguer deux formes des colonnes. Seules celles qui ont un chapiteau en forme de coupe vont en s'amincissant vers le haut.

il en est un qui ne laisse aucun doute sur la source commune dont les uns et les autres s'inspirent.

Dans la lunette qui surmonte le début de la Lettre d'Eusèbe (fig. 1), le peintre d'Abbā Gārīmā n'a pas fait appel, comme dans les autres pages, à un décor géométrique (damier relevé de perles blanches aux intersections des lignes, croix terminées en losange entre des carrés), mais il a peint un décor animé assez surprenant. Ce ne sont pas des colombes immobiles et affrontées (selon une formule qui se retrouve dans tous les manuscrits arméniens et byzantins) mais à des poissons dont les torsions trahissent le mouvement. En aucun des manuscrits conservés des Canons ne se rencontre pareille iconographie, sauf dans l'évangélaire de la reine Mlqê⁽¹⁾. En trois pages la lunette offre un décor dont les analogies avec celui qui nous occupe sautent aux yeux : on y voit une chasse au crocodile, des poulpes, des crabes, des poissons nageant pêle-mêle. Ce décor inspiré des scènes nilotiques ou marines de certaines mosaïques gréco-romaines de la période hellénistique⁽²⁾ était jusqu'à ce jour considéré comme une caractéristique de la miniature arménienne du moyen âge. L'évangélaire d'Abbā Gārīmā en donne un autre exemple d'une finesse d'exécution supérieure à l'évangélaire de la reine Mlqê.

Ainsi l'analyse du décor confirme la date hypothétique que suggère l'étude de l'écriture. L'une comme l'autre nous reporte vers le ^{ix}^e-^x^e siècle, sans que nous puissions assurer que le manuscrit a été vraiment écrit à cette époque. Il est peut-être plus ancien. Tout ce qu'on peut dire avec certitude, c'est qu'il nous offre un exemple de la librairie éthiopienne de beaucoup antérieure à ce que nous connaissions jusqu'à présent. Au moins trois ou quatre siècles.

C'est un premier résultat très appréciable. Il en est un autre non moins important pour l'histoire générale de l'art et pour l'histoire religieuse de l'Éthiopie. La présence, à la même époque, d'un pareil décor aussi bien en Éthiopie qu'en territoire grec et en Arménie-Géorgie doit nous interdire de le considérer comme spécifiquement arménien, ainsi qu'on a eu tendance à le faire jusqu'ici. En réalité il appartient à un fonds commun transmis, avec des différences de détail négligeables, à tout l'ensemble du monde oriental, comme F. Macler l'avait déjà senti, en constatant les étroits rapports de parenté entre les diverses traditions, byzantine, syriaque, arménienne; il allait même jusqu'à se demander « s'il n'y avait pas des ateliers où l'on peignait de ces arcades et de ces frontispices pour les tableaux de concordance évangélique » que l'acquéreur, Arménien, Byzantin, Syrien, faisait ensuite écrire dans sa langue⁽³⁾.

L'hypothèse est tout à fait vraisemblable et il se pourrait faire que le peintre de l'évangélaire d'Abbā Gārīmā n'ait pas copié un modèle dans un livre étranger, mais qu'il se soit contenté d'utiliser un jeu de Canons passe-partout. Deux pages de ceux-ci (fig. 4 et 8) pourraient le faire croire car la liste des chiffres se continue au-dessous de la ligne de sol, ce qui laisserait supposer que le cadre n'avait pas été prévu pour ces Canons. Si cela était, il importerait au plus haut point de fixer où se trouvaient ces ateliers. J'opinerai volontiers pour la Syrie, cette Syrie monophysite des ^{vi}^e-^{vii}^e siècles dont les limites englobaient une grande partie de l'Arménie⁽⁴⁾.

⁽¹⁾ K. WEITZMANN, *Armenische Buchmalerei*, pl. I.

⁽²⁾ G. GUIDI, *La Villa del Nilo*, in *Africa Italiana* V (1933) p. 1-56, étude générale du thème.

⁽³⁾ Fr. MACLER, *Raboula-Mlqê*, dans *Mélanges Ch. Diehl* II, Paris 1930, p. 95.

⁽⁴⁾ Cf. E. HONIGSMANN, *Évêques et évêchés monophysites d'Asie antérieure au ^{vi}^e siècle*, Louvain 1951, *passim* et cartes. L'importance de la Syrie dans ce domaine, un peu négligée par C. NORDENFALK *l.c.*, a au contraire été soulignée par M. VIEILLARD, *o.c.*, p. 121. On sait que STRZYGOWSKI, *Das Etschmiadzin Evangeliar*, avait cru devoir reconnaître dans les premières et dernières miniatures du ms. des pages provenant d'un manuscrit syriaque du ^{vi}^e siècle. Plus tard, dans *Ein Zweites Etschmiadzin Evangeliar*, in *Huscharzan Festschrift aus Anlass des 100 Jährigen Bestandes des Mekhitaristen-Kongregation in Wien...*, Vienne 1911, p. 344-352, il a admis que ces pages étaient du ^x^e siècle, comme l'évangélaire lui-même, mais en même temps il reconnaissait que ces Canons « copiaient un prototype syrien ». Sur la question, DER NERSESSIAN, *The Date*, *l.c.*

et d'où nous tenons le plus ancien témoin des Canons d'Eusèbe illustrés, le *Codex Rabulensis* écrit vers la fin du VI^e siècle (586) dans un monastère des environs d'Antioche.

Ce problème a plus d'intérêt qu'il ne semble au premier abord, car depuis longtemps on a signalé le rôle joué par la Syrie dans la naissance et les premiers développements du christianisme éthiopien.

Ignazio Guidi, reprenant en 1888 une idée émise deux ans plus tôt par Praetorius dans sa *Grammatica Aetiopica*⁽¹⁾, est sans doute le premier à avoir attiré l'attention sur le contact des deux pays non seulement dans le domaine religieux, ce qui est incontestable, mais dans le domaine culturel. Examinant les noms des IX Saints auxquels la tradition attribue l'expansion chrétienne et l'établissement de la vie monastique au nord du Mareb⁽²⁾, il constatait que leurs noms et ceux de leurs contrées d'origine reproduisent ceux des personnages et des couvents célèbres du nord de la Syrie. En outre la transcription des noms grecs de la bible gééz se fait d'après les mêmes principes qu'en araméen, $q = \text{ } , k = \text{ } , t = \tau , t = \text{ } .$ Depuis, d'autres se sont engagés dans la voie ouverte par le célèbre orientaliste. Louis Hakspill⁽³⁾, conduit par une hypothèse de Dillmann sur l'origine d'une version gééz de l'évangile faite directement sur le grec, a indiqué que celle-ci était la recension lucianique en usage à Antioche au V^e siècle. Mais récemment M. A. Vööbus⁽⁴⁾ prenant pour objet de son étude les citations évangéliques de l'ancienne littérature hagiographique éthiopienne y a relevé des traces du texte syriaque en usage dans l'Église d'Orient, non pas la Pešitta répandue dans tout le monde syriaque à partir du V^e siècle, mais la *Vetus syriaca* qui lui est antérieure. C'est là un apport important à la question des infiltrations syriaques dans le vocabulaire gééz auquel Théodore Nöldeke a consacré un article⁽⁵⁾, parce qu'il indique par quelle voie s'est faite dans le domaine culturel l'enrichissement de la langue chrétienne d'Éthiopie. A ces preuves littéraires, U. Monneret de Villard, peu de temps avant la guerre, est venu ajouter la preuve archéologique⁽⁶⁾ en relevant que l'ancienne architecture ecclésiastique éthiopienne était sous l'influence des églises syriaques.

Replacé dans ce contexte historique, le témoignage de l'évangélaire du couvent d'Abbā Gārimā prend toute sa valeur. Jusqu'à présent il est la seule preuve matérielle absolue et incontestable des rapports culturels et artistiques de cette lointaine Église africaine avec le monde syro-byzantin, dont elle s'est trouvée coupée par l'établissement de l'Islam à la périphérie des hauts-plateaux. Si notre manuscrit date seulement du IX-X^e siècle, on en conclura que les rapports se sont poursuivis plus longtemps qu'on ne le croit généralement.

De telles preuves l'Éthiopie doit en conserver encore beaucoup d'autres cachées dans les monastères difficiles d'accès, car il est peu croyable que tout ce qui est antérieur au XIII^e siècle,

(1) Fr. PRAETORIUS, *Grammatica aetiopica*, Leipzig 1836, p. 3.

(2) I. GUIDI, *Le traduzioni*, l.c. p. 33, note. Voir également C. CONTI ROSSINI, *Storia d'Etiopia*, Milan 1908, p. 157-158 et *La Legenda di Abbā Afšē in Etiopia*, dans *Mélanges Syriens*, offerts à M. R. Dussaud, I, Paris 1939, p. 151-156.

(3) L. HAKSPILL, *Die aethiopische Evangelien-übersetzung*, in *Zeitsch. f. Assyr.*, XI, p. 117-347.

(4) A. VÖÖBUS, *Die Spuren eines älteren äthiopischen Evangelientextes im Lichte der Literarischen Monumente*, in *Papers of the Estonian Theological Society in Exile*, Stockholm 1951. L'hypothèse de VÖÖBUS n'est pas sans soulever quelques difficultés, cf. B. BOTTE, art. *Orientales de la Bible (Versions)*, Suppl. au dictionnaire de la Bible, fasc. XXXIII, Paris, 1960, coll 828-829.

(5) Th. NÖLDEKE, *Neue Beiträge zur sem. Sprachwissenschaft*, Strasbourg 1910.

(6) U. MONNERET DE VILLARD, *L'origine dei più antichi tipi di chiese abissine*, in *Atti del 3° Congresso dei Studi coloniali* IV, Florence 1937, p. 135-151.

à l'exception du tétraévangile d'Abbā Gārimā, ait disparu. L'existence de ce manuscrit donne tout espoir pour le jour où l'on pourra examiner en toute tranquillité les bibliothèques et les sanctuaires de ce pays.

Jules LEROY.

POST-SCRIPTUM. — Un nouvel examen des monuments similaires byzantins et arméniens m'oblige à considérer la date IX^e-X^e siècle comme trop haute. C'est X^e-XI^e siècle qu'il faut lire. D'autre part, dans les planches ci-jointes, l'ordre réel des Canons n'a pas été respecté à cause du désordre dans lequel les feuillets se présentent actuellement dans le manuscrit. Ce sera l'objet d'un autre travail.

alentours de 850, imite un ivoire qui montrait, outre une Crucifixion avec Église recueillant le sang, la résurrection des morts et dépendait d'un modèle plus évolué que celui de I, 41.

Peut-on, dans ces conditions, descendre plus bas pour I, 41 que pour le Sacramentaire? En admettant même que ces deux œuvres soient contemporaines, il n'en reste pas moins que la date admise pour le Sacramentaire de Drogon oblige à faire remonter relativement haut la Crucifixion qui fut le modèle du lat. 1141 et subit l'influence du Camée de Vienne. On peut alors se demander pourquoi le miniaturiste du fol. 6 eut recours à un modèle dont l'influence, jusque-là, s'était exercée essentiellement sur des scènes de Crucifixion appartenant à un autre type iconographique? Peut-être a-t-il cru faire une découverte, alors que ce modèle avait déjà été utilisé dans un atelier qui n'était pas celui où il travaillait habituellement. S'il en était ainsi, on pourrait suggérer que le lat. 1141 fut influencé par une miniature connue à Metz à l'occasion du couronnement de Charles le Chauve (869), grâce à l'archevêque de Reims Hincmar ⁽¹⁾.

J. SCHWARTZ.

⁽¹⁾ Cf. L. HALPHEN, *Charlemagne et l'empire carolingien*, p. 405-407 et A. GOLDSCHMIDT, dans *Repertorium für Kunstwissenschaft* XV, 1892, p. 166 et suiv. Nous n'avons, dans ce qui précède, parlé que de modèles antiques immédiats. Dans l'*Ara Pacis*, la Terre nourrit deux enfants et les génies qui la flanquent sont caractérisés par une urne et par un monstre marin dont la tête se retrouve sur les sarcophages mentionnés plus haut. Il y a là plus qu'un hasard, mais l'explication appartient au domaine de l'art romain impérial qu'on ne saurait examiner ici.

THE MANDYLION AND CONSTANTINE PORPHYROGENNETOS

by

KURT WEITZMANN

I

Out of the great wealth of icons in S. Catherine's monastery on Mount Sinai about one hundred were selected, after the erection of a modern wing against the south wall, for a permanent home in a special room, marked « Picture Gallery ». About twenty of them, by reason of their small size, early origin, high quality or endangered condition of preservation, are exhibited in a glass case, and one of these is the icon which is the subject of the present study (fig. 1) ⁽¹⁾. It was first published by George and Maria Sotiriou in their recent book on the icons of Mount Sinai in which an essential part of this extraordinary collection was made known for the first time. Here they proposed for the icon under consideration a date in the late ninth century and a localization in Edessa ⁽²⁾.

It is divided into two zones, the upper of which, being higher and thus more important than the lower, depicts at the left the apostle Thaddaeus (fig. 2), inscribed in red letters on the gold ground and seated on a throne with a simple, draped back. He is dressed in a white tunic with a purple clavus and a white mantle, and his youthful head is directed toward the center just like that of King Abgarus opposite him (fig. 3) whose identity is likewise established by an inscription. Dressed in a dark blue tunic and a chestnut-colored mantle, he sits on a throne of similar shape but with a more prominently displayed cushion. His dignified head is marked by a rather long and full beard and the Byzantine imperial crown with the pendulia, and on his feet he wears the pearl-studded purple shoes which are the prerogative of the Byzantine emperor. In his hands he prominently displays the *Mandylion*, the holy image of Edessa, ⁽³⁾

⁽¹⁾ I wish to express my sincere thanks to His Eminence, Archbishop Porphyrios III, his learned secretary, the Archimandrite Gregorios and the late Pater Christophoros, the skevophylax and librarian, for their continuous support of the expedition, organized by the universities of Michigan, Princeton, and Alexandria in the summer of 1958, whose investigations included the study of the icons. This will be the first of several essays on individual icons prior to their more comprehensive publication.

⁽²⁾ G. et M. SOTIRIOU, *Icones du Mont Sinai*, To. I (planches), Athens 1956, figs. 34-36; To. II (texte), Athens 1958, pp. 49-51.

⁽³⁾ For the first and comprehensive art historical study of the Mandylion, cf. A. GRABAR, *La Sainte Face de Laon, le Mandylion dans l'Art orthodoxe*, Seminarium Kondakovianum, Prague 1931.

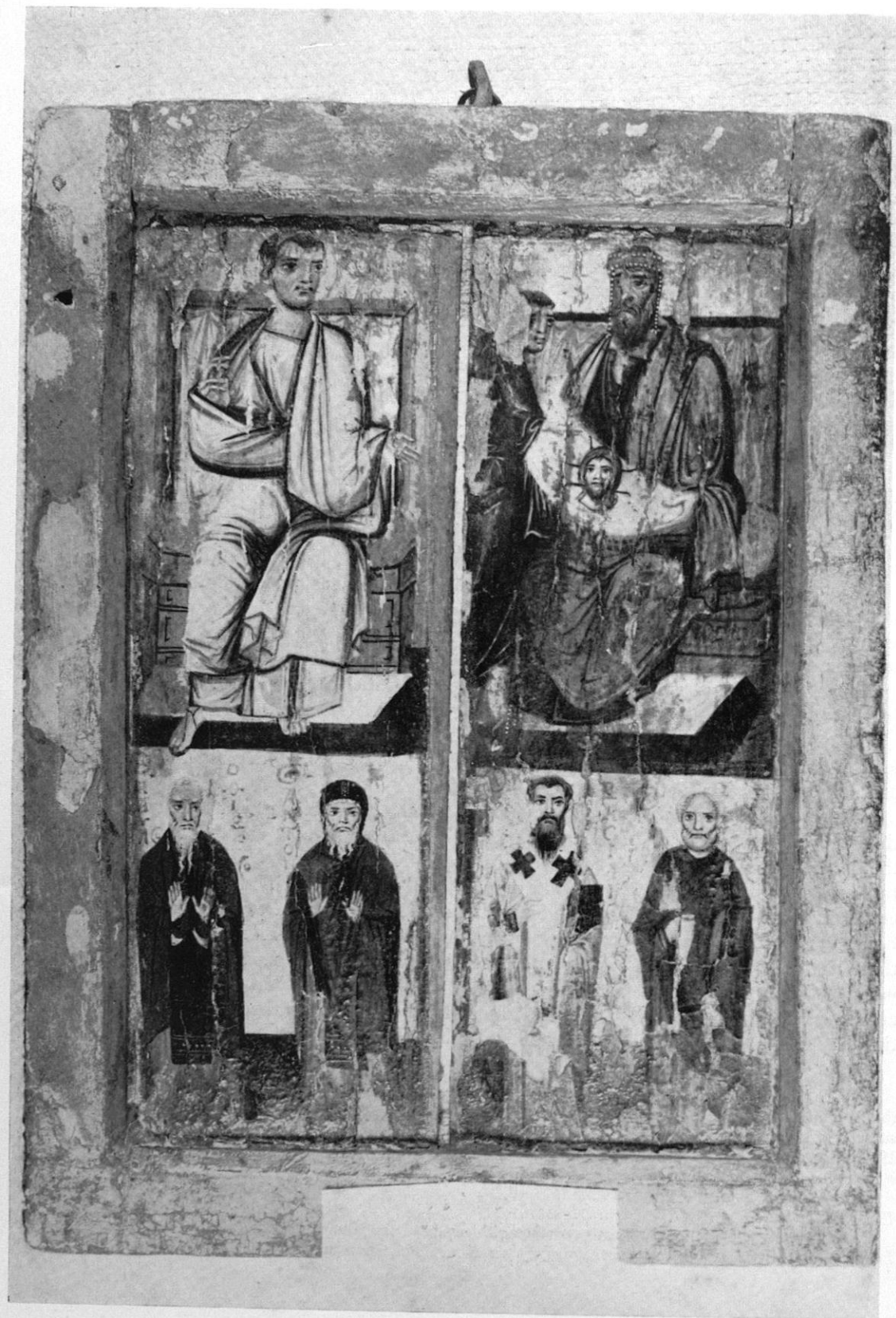


FIG. 1. — Mt. Sinai. Triptych wings with Abgarus story and Saints.

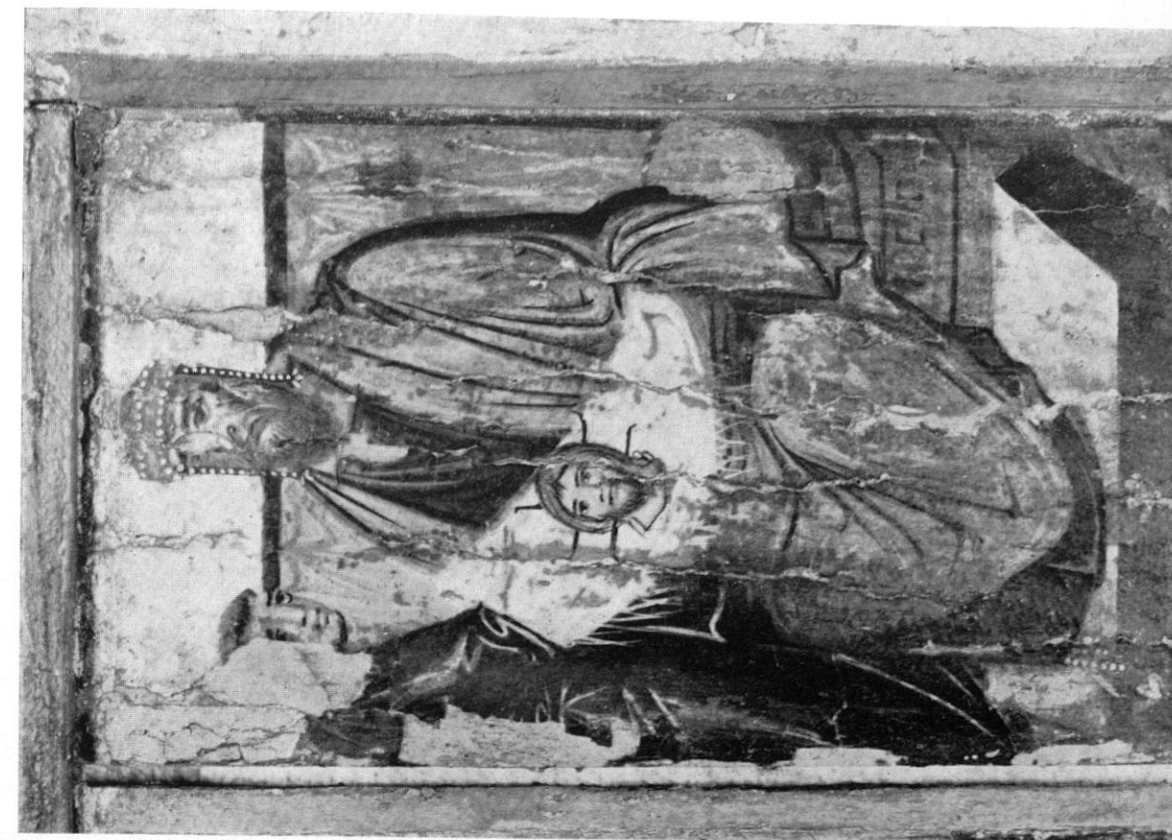


FIG. 3. — Mt. Sinai icon : King Abgarus.

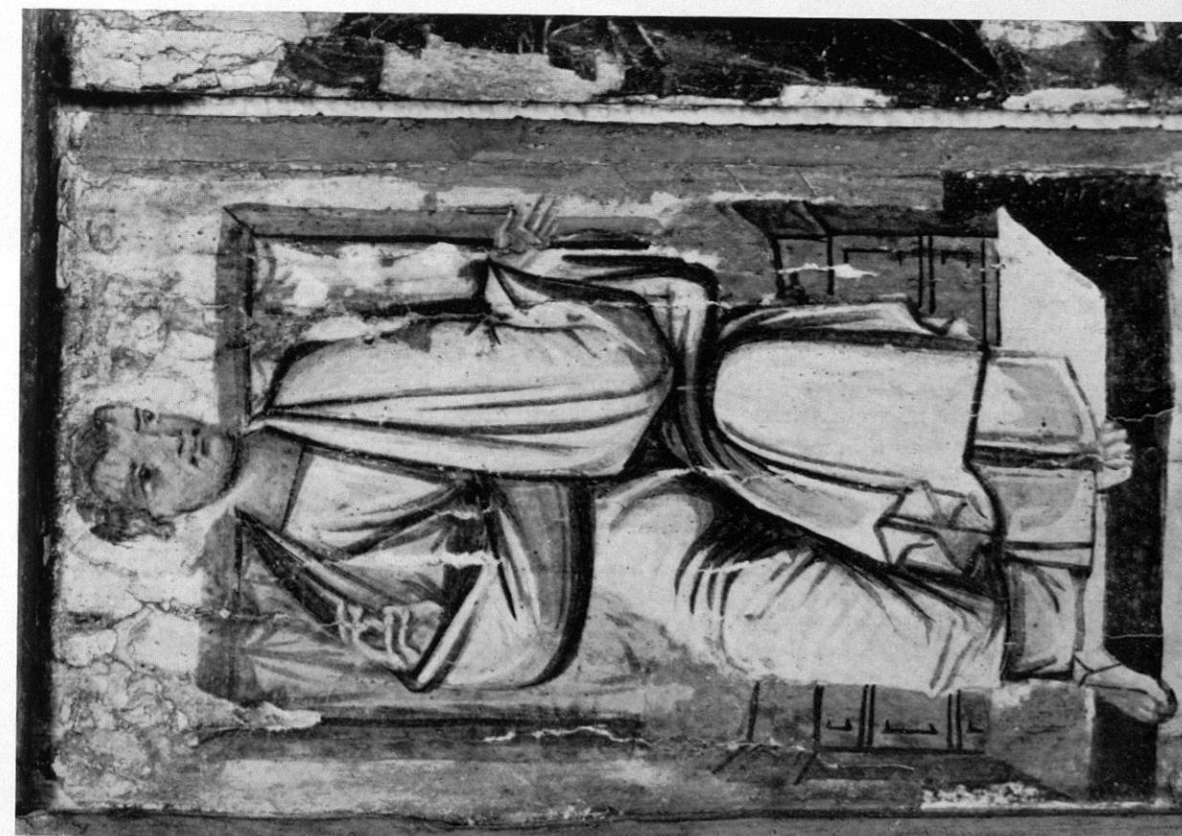


FIG. 2. — Mt. Sinai icon : Apostle Thaddaeus.

which has just been delivered to him by a messenger in a dark blue garment to whom the name Ananias is given by some sources⁽¹⁾. In the lower row (fig. 4) one faces four standing saints: three are monks in light brown and chestnut-colored garb of whom the two at the left, inscribed Paul of Thebes and Antonios, wear, in addition, the so-called megaloschema, while



FIG. 4. — Mt. Sinai icon: Four Monastic Saints.

the third at the extreme right, inscribed Ephraim the Syrian, holds a huge codex just like his neighbor Basil, the founder of organized Greek monasticism who is depicted in bishop's vestments. The surface of the icon, particularly around the edges, is somewhat damaged through flaking, but there are no restorations — save for a slightly discoloring varnish.

The icon is set into a broad frame (fig. 1) which, as the Sotirious have already noticed, is worked separately⁽²⁾. In good middle-Byzantine icons picture area and frame are as a rule worked in one piece and the present frame of our icon is obviously of a rather recent date.

⁽¹⁾ The fullest account of the Abgarus legend, its various versions and critical evaluation is given by E. von DOBSCHÜTZ, *Christusbilder, Untersuchungen zur Christlichen Legende*, Leipzig 1899, pp. 102 ff., 158* ff., 29** ff.

⁽²⁾ With the frame the icon measures 34,5 × 25,2 cm and each of the two vertical panels of the icon proper 28 × 9,5 cm.

If the frame were removed, one would immediately realize that the icon is made up of two separate vertical panels of equal size and, moreover, that these are two wings, apparently from a triptych. Unfortunately they are so tightly set in the frame that one cannot see the edges and analyze the mechanism by which the wings were once connected with the now lost central plaque. Yet there are other triptych wings in the Sinai collection that give the clue. There is a pair with the standing figures of Peter, Paul, John Chrysostom and Nicholas which the Sotirious with good reason date as early as the 7th-8th century⁽¹⁾. They too are set in a modern frame of which the lower part, however, is lost, laying bare the lower edges of the wings. Here one sees in the corners protruding pegs, made to fit holes in horizontal strips that were worked separately and nailed upon the top and bottom frame of the central panel. In this way the wings could be turned in front of the central panel instead of alongside it. This is exactly the mechanism common in Byzantine ivories that are contemporary with the Abgarus icon, a mechanism which, because of its fragility and apparent impracticality, has survived intact in only two instances⁽²⁾.

Aside from the narrow, high format the organization in two superimposed scenes is also typical of triptych wings, as can be seen in a great number of Byzantine ivories. Most commonly they are filled with frontally standing saints, similar to those that occupy the lower zone of the Sinai icon. But how was the missing central part organized? By analogy with the ivories, our richest comparative material as far as contemporary triptychs are concerned, there are two possibilities: either it contained one single subject or it was horizontally divided in the same way as the wings. About the theme of the missing center of the Sinai icon there can, in our opinion, be little doubt: it must have contained a depiction of the Mandyion, the holy image that was not made by human hands — an *ἀχειροποίητος*. This image exists in a considerable number of copies⁽³⁾, but what did it look like? Dobschütz assumed⁽⁴⁾ that the various representations of the Mandyion, which differ considerably from each other, are ultimately not based on an autopsy of the famous relic, which apparently was very rarely to be seen without its protective cover, but were made on the basis of the legendary texts for the illustration of which the artists, while using earlier models, at the same time depended on the ideal of the Christ head that prevailed in their own time.

In our case one can justifiably assume that the Mandyion which Abgarus holds in his hands is but a miniature version of the bigger one in the lost central plaque. The head of Christ shows a comparatively round face, framed by somewhat loose strands of hair and a rather full, rounded beard. This Christ type is quite comparable to other tenth century Christ heads⁽⁵⁾, while for the original relic, rediscovered in 544 A.D., we would assume quite a different type, *i.e.* the Syrian-Palaestian type with the pointed beard. The one point which

⁽¹⁾ *Op. cit.*, To. I, pls. 21, 23 and color pl. III; To. II, pp. 36 ff. For other examples of very early triptych wings, cf. O. WULFF-M. ALPATOFF, *Denkmäler der Ikonenmalerei*, Dresden 1925, p. 15, fig. 5 and p. 32, fig. 13. A painted wing found in Dura and depicting a Victory proves the existence of such triptychs already for classical antiquity. Cf. M. J. Rostovtzeff and P. V. C. Baur in: *The Excavations at Dura-Europos. II. Preliminary Report*. New Haven 1931, p. 181 ff., plates I and frontispiece. Another panel from Berlin published *ibidem* pl. XXII.

⁽²⁾ A. GOLDSCHMIDT-K. WEITZMANN, *Die Byzantinischen Elfenbeinskulpturen*, Vol. II, Berlin 1934, pl. XXVIII, No. 72 (Berlin); pl. LIV, No. 155 (Liverpool).

⁽³⁾ Several copies are reproduced by GRABAR, *op. cit.*, pls. I-III, VII.

⁽⁴⁾ *Op. cit.*, p. 169.

⁽⁵⁾ Cf., e.g., the Christ head in the Narthex of Hagia Sophia, presumably from the time of Leo VI. Reproduced, most recently, A. GRABAR, *L'Iconoclasme byzantin. Dossier archéologique*, Paris 1957, fig. 121.

the face on the Mandyion of the icon must have shared with the original is the absolute frontality, though this is a feature, of course, not confined to the Mandyion type of Christ. How the head of Christ began to change under the influence of the style of the time may be seen in 11th-12th century representations of the Mandyion, chiefly miniatures⁽¹⁾, including the one of a hitherto unpublished eleventh century menologion in the Greek Patriarchal Library of Alexandria (fig. 5)⁽²⁾. All of them depict a more ascetic type with leaner cheeks and a more pointed beard in conformity with the stylistic tendencies and general concepts of these centuries. At the same time what this and other miniatures have in common with the image on the icon is the accentuated line which sets off the neck from the collarline of the tunic, a feature which, presumably, did not exist in the holy image. This, then, would be yet another indication that our pictorial representations are not based on a familiarity with the great relic kept in the imperial palace church.

Assuming, then, a representation of a Mandyion like that in King Abgarus' hands as the subject of the lost central panel of the triptych, we come back to the question: did it occupy the whole panel or just the larger, upper half? While neither of the two possibilities can in principle be discarded we nevertheless prefer the second alternative, because the Mandyion, normally, has a shape that is wider than it is high and would, therefore, fit better a two-part central panel. Moreover Thaddaeus and Abgarus are both turning towards something between them, whereas the standing saints show no such orientation.

If the second alternative is accepted, then one has to raise the question as to the most likely subject in the narrower, lower strip of the central panel. In our opinion there can be little doubt that here some more standing saints, four or rather five in number, were depicted in similar, frontal positions, thus giving an effect of a rhythmic alignment comparable to that in the three most splendid ivory triptychs of the tenth century⁽³⁾. Yet, in spite of this similar, formal arrangement, the iconography must have been different from that of the ivories. The latter have an abbreviated set of Apostles, five in number, who form a liturgical unity with the Deesis above and with the other saints on the wings, illustrating the prayer of intercession of the Greek liturgy⁽⁴⁾. For the lost center of the Sinai icon we propose, instead, some more Church fathers. The main reason is the presence of Basil who, whenever grouped with other saints in middle-Byzantine art, usually appears together with John Chrysostom and Gregory of Nazianzus. Who the other two or three missing saints were, most likely bishops, is difficult to say. S. Nicholas is a very likely choice, but any additional suggestion must appear arbitrary. A rough sketch (fig. 6) may help to visualize the general impression of the reconstructed triptych.

Such an arrangement of saints drawn up in a row with the Church fathers in the center and the monastic saints flanking them has its parallels in miniature painting. There is in the splendid lectionary in Dionysiu on Mt. Athos, cod. 587, from the 11th century a picture (fig. 7)⁽⁵⁾

⁽¹⁾ E.g. in the codex Vatican. Rossianus 251. J. R. MARTIN, *The Illustration of the Heavenly Ladder of John Climacus*, Princeton 1954, p. 110 and pl. LXXXIV, No. 231; A. GRABAR, *Iconoclasm*, p. 20 and fig. 67.

⁽²⁾ T. D. MOSCHONAS, *Katálogos tēs Patriarchikēs Biblothēkēs*, Vol. I, *Χειρόγραφα*, Alexandria 1945, pp. 51-54.

⁽³⁾ GOLDSCHMIDT-WEITZMANN, *op. cit.*, pl. X, No. 31 (Rome, Palazzo di Venezia); XI-XII, No. 32 (Vatican, Museo Cristiano); XIII, No. 33 (Paris, Louvre).

⁽⁴⁾ E. H. KANTOROWICZ, *Ivories and Litanies*, in *Warburg Journal* V, 1942, pp. 56 ff.

⁽⁵⁾ For this manuscript, cf. K. WEITZMANN, *The Narrative and Liturgical Gospel Illustrations*, in *New Testament MSS. Studies*, ed. by M. M. PARVIS and A. P. WIKGREN, Chicago 1950, p. 157 and *passim*, pl. XIV *passim* (here given as cod. 740, but the more correct signature is 587).



FIG. 5. — Alexandria, Greek Patr. Cod. 35, pag. 286 : Mandyion.

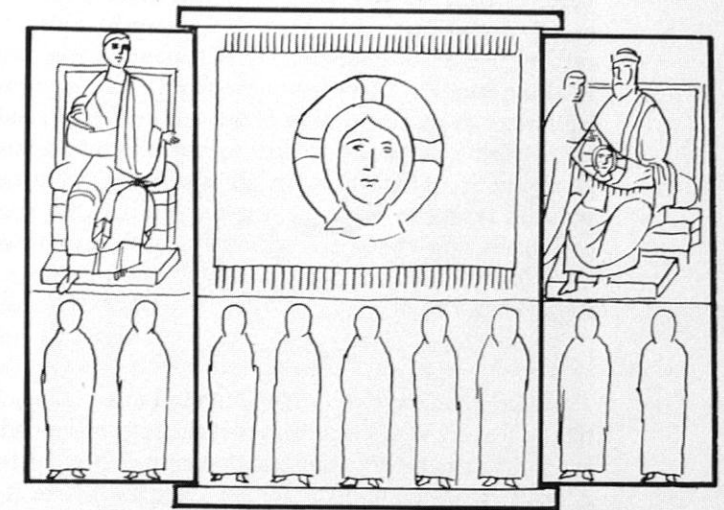


FIG. 6. — Reconstruction of the Sinai triptych.



FIG. 7. — Mt. Athos, Dionysiu cod. 587, fol. 126 r° : Holy Fathers.

in which five Church fathers — the four in the front row clearly identifiable as Basil, Nicholas, John Chrysostom and Gregory of Nazianzus and the fifth, placed in the second row, most likely as Gregory of Nyssa — are flanked by monastic saints with crosses of martyrdom. Unfortunately the very meaning of this miniature is not quite clear since it heads the lection of Sunday before Christmas the title of which, τῶν ἁγίων πατέρων (in other mss. given more precisely as τῶν ἁγίων προπατέρων), was apparently misinterpreted by our illustrator as Church fathers rather than as forefathers. Other manuscripts correctly illustrate Abraham, Isaac, and Jacob in this place⁽¹⁾. Another picture with an assembly of various saints appears in the Dionysiu lectionary as an illustration of All Saints Day⁽²⁾, but here Church fathers and monks are joined by a third group, the soldier saints who are lacking in the first mentioned miniature of the Dionysiu lectionary and, in all likelihood, were not included in the Sinai icon. There is no point in trying to push the comparison between icon and miniature any further. The purpose of introducing the latter is merely to aid our visual impression of what the Sinai icon must have looked like in its original state and to define the iconographical layout within a larger framework.

II

The handing over of the Mandyion to King Abgarus by a messenger (fig. 3) is a story-telling feature which suggests that the icon is dependent on a narrative illustration of the Abgarus legend. It is to be expected that our richest pictorial source for a lengthier depiction of the Abgarus story should be neither frescoes, where it is rare, nor icons, where usually the image of the Mandyion alone occurs, but miniature painting. Here it is important to realize that the stimulus to a rich and diversified literary as well as pictorial narration was provided by the transfer of the famous relic to Constantinople in 944. Shortly thereafter, perhaps for the first anniversary on August 16, 945, or not long thereafter, a feast homily was written which in the titles of many copies, including the menologion of Alexandria (fig. 5), is attributed to the Emperor Constantine Porphyrogenetos. Dobschütz, who edited this text, argues that it was not written by the emperor himself, but surely by a court cleric under his close supervision⁽³⁾. About the same time or shortly thereafter a variant of the story was written for the menaeon, and with these two texts a firm tradition was established now that the bringing of the Mandyion to the capital had become an important calendar feast. Yet while menaea in general are rarely illustrated — no illustration of the Abgarus story is preserved in any of those known to us — there are several Metaphrastian menologia in which the imperial feast homily was incorporated with a set of pictures. In all probability this narrative picture cycle was made for the first publication of the homily or very soon thereafter, i. e. quite likely before the homily was incorporated into the Metaphrastian menologion. Whether this cycle, even in part, harks back to an older Edessene tradition or whether any such tradition existed at all, of which no trace is left⁽⁴⁾, is impossible to say, while on the other hand there is much to be said for the hypothesis that the pictures were made for the new homily for the same purpose as the text itself, namely to propagate the newly established feast.

Aside from the manuscript in Alexandria in which the Mandyion is the only decoration of the feast homily (fig. 5), there are two more menologia that possess a set of narrative scenes.

(1) As, e.g., in the 11th century lectionary in the Vatican, cod. gr. 1156, fol. 273 r^o.

(2) Fol. 40 v^o. Photo: Department of Art and Archaeology, Princeton University.

(3) DOBSCHÜTZ, *op. cit.*, pp. 160 ff. and pp. 39** ff.

(4) GRABAR, *Sainte Face*, p. 23.

The one in Paris, Bibl. Nat. cod. gr. 1528 from about the second half of the 11th century⁽¹⁾, contains three episodes which, damaged as they are, nevertheless still leave the layout of the compositions clearly recognizable. In the first (fig. 8) Abgarus, on a sick-bed, sends a letter to Christ which he hands over to a messenger. King Abgarus is depicted like a Byzantine emperor, attended by two court officials in front of a house suggesting the palace and an enclosed garden. All this breathes an air of court setting and court art. In the second, Christ on the throne teaches to a crowd gathered around Him, while the painter with the Mandyion in his outstretched hands stands at a respectful distance. In the third (fig. 9) Thaddaeus baptizes King Abgarus in a font while a servant — just like the angels in Christ's baptism — holds a towel in his covered hands. Another menologion in Moscow, Histor. Mus. cod. 382, from the year 1063⁽²⁾ even has four scenes which, however, are simpler and confined to fewer figures (fig. 10)⁽³⁾. The first shows once more King Abgarus on the sick-bed, sending out the messenger, but there is only one court official and the architectural setting is omitted all together. In the second, Christ, sitting on a hillock, is writing the letter while the messenger with crossed arms is facing Him, standing in an attentive pose; in the third, the messenger holds the Mandyion enfolded before Christ who sits on a folding chair, surrounded by the citizens of Jerusalem. The fourth, of which no photograph was



FIG. 8. — Paris, Bibl. Nat. cod. gr. 1528, fol. 181 v^o: Abgarus; Mandyion.

(1) H. OMONT, *Inventaire Sommaire*, Vol. II, 1888, p. 80; K. WEITZMANN, *Ancient Book Illumination*, 1959, p. 120 ff. and pl. LXI, No. 129.

(2) VLADIMIR, *Sistematicheskoe opisanie rukopisi Moskovskoi Sinodalnoi Biblioteki*, Vol. I, 1894, p. 575; G. CERETELI-S. SOBOLEVSKI, *Exempla Codicum Graecorum I*, 1911, pl. XIX; K. & S. LAKE, *Dated Greek Minuscule MSS*, Fasc. VI, 1936, pls. 408-411; V. LAZAREV, *Istoriia Vizantiiskoi Zhivopisi*, To. I, 1947, pp. 109, 313 and To. II, pl. 132. I am very grateful to Professor Sirarpie Der Nersessian for giving me the permission to publish the photograph of the Moscow miniature which she owns.

(3) For a discussion of this and related manuscripts, see S. DER NERSESSIAN, *La légende d'Abgar d'après un rouleau illustré de la bibliothèque Pierpont Morgan à New York*, in *Actes du IV^e Congrès intern. des Études byzantines* in *Bull. de l'Inst. Arch. Bulgare* X, 1936, p. 105; EADEM, *The Illustrations of the Metaphrastian Menologium. Late Classical and Mediaeval Studies in Honor of A. M. Friend*, 1955, p. 229. The Moscow Ms. I have not seen.

available, depicts the bringing of the veil to Abgarus. The Paris and the Moscow manuscripts agree only in the first scene and differ in all subsequent ones. S. Der Nersessian ascribed these differences to different redactions, but, in our opinion, there is another explanation possible, namely that there existed one archetype with a rather lengthy narrative cycle from which the copies in Moscow and Paris made different selections, while copying in only one case, at the very beginning, the same episode.

There is evidence for the existence of an archetype with a rather extensive cycle. The

Morgan Library in New York possesses a unique scroll, cod. M. 499, that contains the exchange of letters between Abgarus and Christ concerning the depiction of Christ's face. This text that tells the Abgarus legend in an abbreviated form⁽¹⁾ was written about 1032, the year when this autograph letter of Christ likewise was sent as a relic to Constantinople. In the Morgan scroll this Epistola Abgari is illustrated with no less than fourteen miniatures which were first published and discussed *in extenso* by S. Der Nersessian, who dated the scroll in the end of the fourteenth or beginning of the fifteenth century⁽²⁾. The cycle begins with a miniature in which King Abgarus gives the letter destined for Christ to a messenger (fig. 11) and it ends with the messenger, after his return, handing over the Mandyllion to Abgarus (fig. 12). The former corresponds to the initial miniature in the Moscow and Paris menologia, save that Abgarus in the scroll is sitting on a bench-like throne and not lying on a sick-bed, and the final miniature with the handing-over of the Mandyllion has its parallel in the fourth miniature of the Moscow menologion⁽³⁾. One gets the impression that just as the Epistola Abgari is an

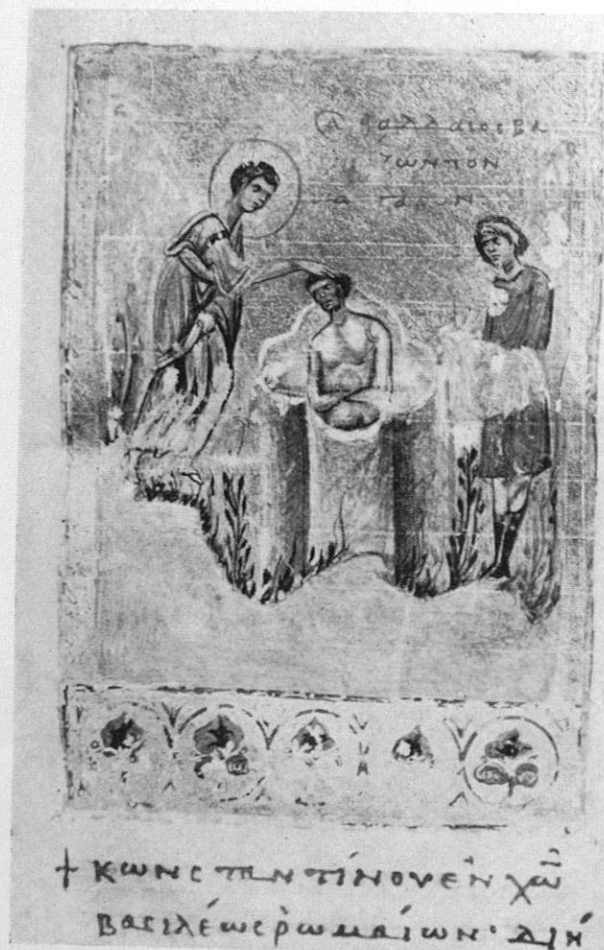


FIG. 9. — Paris, Bibl. Nat. cod. gr. 1528, fol. 182 r° : Baptism of Abgarus.

abbreviation of the lengthier feast homily, so is the miniature cycle, rich as it is, already reduced

⁽¹⁾ E. V. DOBSCHÜTZ, *Der Briefwechsel zwischen Abgar und Jesus*, in *Zeitschrift für wissenschaftl. Theologie* 43, 1900, pp. 422 ff.

⁽²⁾ See the first article cited in note 3, on page 171.

⁽³⁾ Since I have not seen the manuscript the extent of the agreement of formal details cannot be discussed.

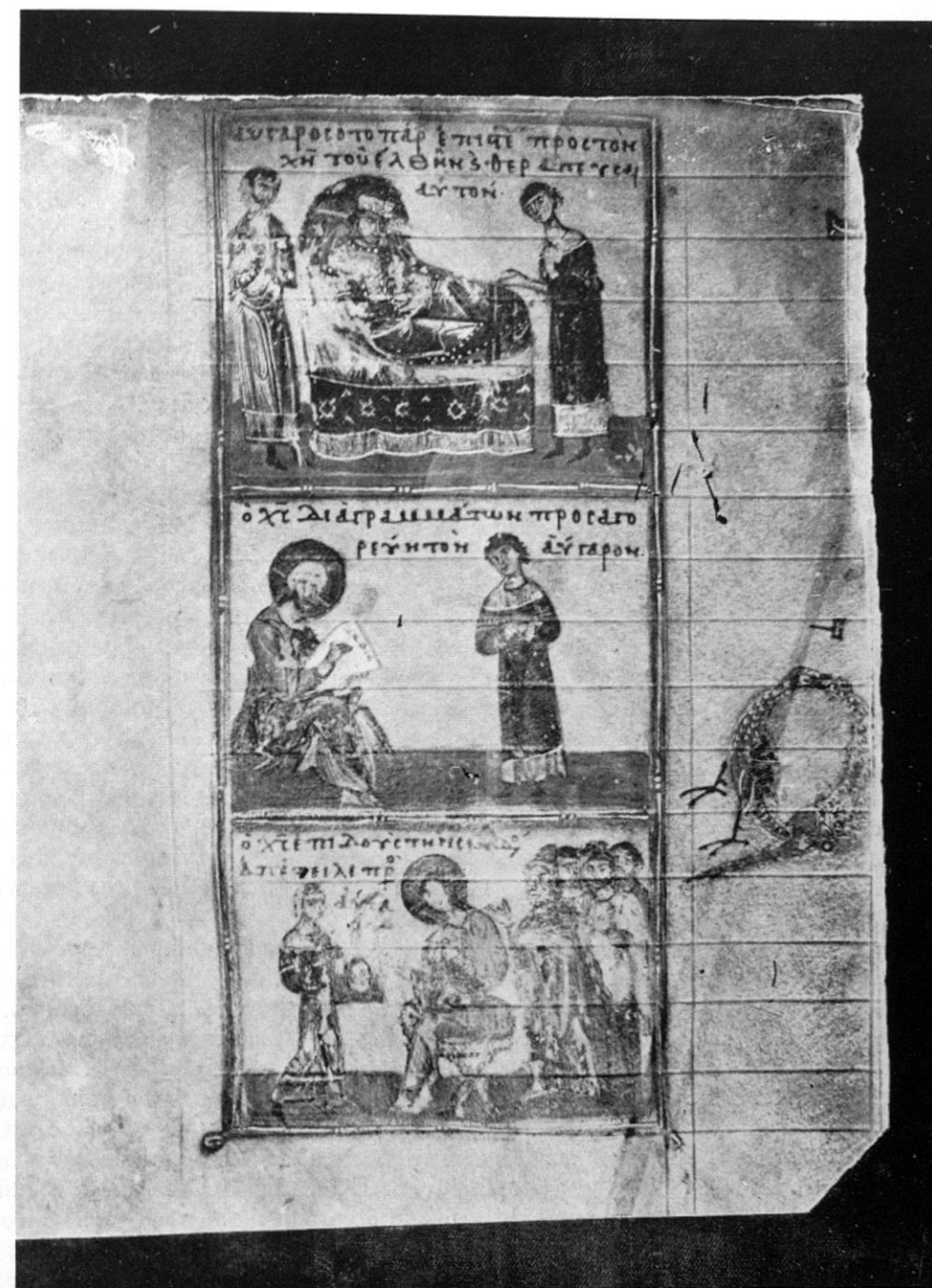


FIG. 10. — Moscow, Histor. Mus. cod. 382, fol. 192 v° : Abgarus and Mandyllion.

as compared with the archetype behind the Moscow and Paris menologia, since in the *Epistola* there is no place for the Baptism of Abgarus (fig. 9).

What, then, is the relation between this narrative tradition and the Sinai icon? The scene of the handing-over of the Mandyllion to King Abgarus is the very one with which the cycle of the Moscow menologion and the New York scroll (fig. 12) end. There are formal differences which can, however, be explained by the icon painter's dual purpose of condensing the narrative model into a steeper format that is higher than it is wide and of giving to the main protagonist a more hieratic appearance in conformity with the icon tradition, *i. e.* of casting a temporal event into forms that suggest greater permanency.

First of all, in order to orientate the flanking figures on the triptych wings toward the now missing center, the icon painter was forced to depict Abgarus in mirror reversal, looking toward the left, whereas in the narrative miniatures he almost always turns to the right, since the action normally moves in that direction. This change of orientation affected the placing of the messenger who, though in the miniatures he approaches or leaves from the right side, had in the icon to be moved to the opposite side. Furthermore, by reason of the changed format, the artist had to condense the scene and consequently he placed the Mandyllion, which in the model is held by the messenger, in the hands of Abgarus. The abruptness of this change can still be seen in some rough spots which the artist did not succeed in smoothing over. It will be noticed that Abgarus holds the Mandyllion only with the left hand, there being no space left for the right. The hand seen in the upper corner of the Mandyllion is that of the messenger; it does not hold the relic but is extended in a gesture of speech and protrudes from an arm that is much too short. The whole figure of the messenger is very tightly squeezed, because the icon painter clearly wanted to place the king in the very center of the composition, whereas in the miniature king and messenger balance each other. Still another change, resulting from the same desire for a more iconic effect, is that Abgarus is seated on a throne rather than lying on the sick-bed (fig. 12). But since in the miniature tradition the seated type also occurs at times (fig. 11), the icon painter might have been inspired by some such scene of the same cycle. In both miniature and icon, King Abgarus wears the imperial Byzantine crown, in the latter even with the typical pendulia. Yet, since in Byzantine art any king or ruler — biblical, legendary or historical — may be characterized by the regalia of the Byzantine emperor, no particular significance can be attached to this point.

Opposite King Abgarus we see Thaddaeus (fig. 2), one of the seventy disciples who, according to some tradition, preached in Edessa and converted Abgarus and the Edessenes to Christianity and baptized the king as depicted in the final miniature of the Paris menologion (fig. 9). He sits on a throne like that of Abgarus, blessing with the right hand and extending the left toward the Mandyllion we believe to have formed the center of the triptych. The forcibleness of the gesture of the left hand, which in comparison to the right one is much too small, makes us believe that it results from the icon painter's intent to adjust the figure to the present context. The basic concept is that of an author portrait and originally Thaddaeus may well have held a scroll or a codex in his left hand. An isolated figure of Thaddaeus in the form of an author portrait exists in the tradition of the narrative cycle and occurs in the Morgan scroll directly after the introductory miniature (fig. 11). Here he is depicted holding, indeed, a codex in his left hand. It is quite conceivable that the icon painter actually made the alteration from a standing to a seated figure for no other reason than to create a companion figure to King Abgarus enthroned. The idea of such a transformation is supported by the rather weak organic relationship between the upper and the lower parts of the body. The making-up of a human

figure from heterogeneous parts is not infrequent in miniature painting of the Macedonian Renaissance. Unfortunately the face of the apostle in the Morgan miniature is badly flaked, but to judge from the scene of Abgarus' baptism (fig. 9) Thaddaeus was depicted in miniature and icon alike as beardless and very youthful.

Now, if the icon wings depend, indeed, as we have tried to demonstrate, on the narrative tradition as manifested in the illustrated manuscripts, then certain conclusions will have to be drawn which will make a date of the icon in the ninth century and its origin in Edessa highly unlikely. If we are right that the miniature tradition started with the feast homily, attributed to Constantine Porphyrogenetos and written at the earliest in 945, then this would also be the earliest possible date for the icon; furthermore, it would bring all derivative monuments, including our icon, into the orbit of Constantinopolitan art. Yet, the dating and localizing of the Sinai wings should not be based exclusively on their iconographical relation to the miniature tradition but on independent, stylistic evidence.

III

As was said at the beginning, the Sotirious have dated the Sinai icon at the end of the ninth century, *i. e.* before the Mandyllion was brought to Constantinople. They base this date on stylistic similarities with the miniatures of the Cosmas Indicopleustes in the Vatican, cod. gr. 699, the homilies of Gregory of Nazianzus in Paris, cod. gr. 510, and the homilies of John Chrysostom in Athens, cod. 210. But since the date of the latter is controversial and a tenth rather than a ninth century origin a high probability⁽¹⁾, the case for a ninth century date of the icon would have to rest on comparisons with the other two manuscripts, one of which, the Gregory, is dated between 880 and 886, while the other, the Cosmas, appears to be slightly earlier, but not before the second half of the ninth century.

For comparison with the enthroned Abgarus the Sotirious pointed particularly to the figure of Solomon in the Judgment scene of the Paris Gregory⁽²⁾. In both icon and miniature, we deal no doubt with very articulate figures in which the classical heritage of organic body treatment is strongly felt. Yet there are essential differences too. In the Solomon figure the garment clings to the body, revealing the shape of the legs, while in the figure of King Abgarus the garment is slightly billowing, disassociating itself from the body underneath in such a way that the folds gain a greater fluency. It looks as if it were the artist's intention to increase the voluminosity of the figure beyond its corporeal limitations. This tendency is even stronger in the Thaddaeus figure. The motif of the arm in the sling is, of course, a common motif of any classical revival style. But while in many figures of the Paris Gregory a very articulated arm appears under the sling of the mantle, in the case of the Thaddaeus the sling is bulging, and the same is even more true for that part of the mantle that falls down from the left shoulder. Here certain tendencies begin to develop which in the later tenth century are again arrested, only to reappear with even greater vigor in the thirteenth century.

⁽¹⁾ P. BUBERL, *Die Miniaturhandschriften der Nationalbibliothek in Athen*, Vienna 1917, p. 5, No. 2 and pls. II-III; K. WEITZMANN, *Die Byzantinische Buchmalerei des 9. und 10. Jahrh.*, Berlin 1935, p. 61 and pl. LXVII, 399 pl. LXVIII, 401.

⁽²⁾ H. OMONT, *Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale du VI^e au XIV^e siècle*, 2nd ed., Paris 1929, pl. XXXIX.

The peculiar emphasis or even slight over-emphasis on three-dimensional values, so apparent in the Sinai icon, has its closest parallels in miniature painting of about the middle of the tenth century. The best representative of this phase is the Gospel book in Stauronikita on Mt. Athos, cod. 43, which on the basis of script and ornament can be dated quite precisely at about that time⁽¹⁾. Particularly in the figures of Matthew and Mark the plasticity of the rounded body and of the enveloping drapery, in which — for only a short phase in Byzantine painting — the hard, broken folds (which are so strong in the Paris Gregory, the Vatican Cosmas, and again in manuscripts from the end of the tenth century) are to a very essential degree eliminated, all these elements point, in our opinion, to a date for the Sinai icon not before the middle of the tenth century. As for the exaggerations of the drapery motifs in the icon, one might point to the two miniatures of an Isaiah manuscript in the Vatican, cod. gr. 755, from the second half of the tenth century, one with the standing prophet and the other with the scene of his martyrdom⁽²⁾, as even closer parallels.

Yet, while the figures of Thaddaeus and Abgarus share with the Byzantine miniatures cited above a high degree of plasticity, they are at the same time painted with a broader brush-stroke. In this respect they reflect even more strongly the flavor of the classical tradition than the miniatures just quoted, in which linear design counteracts the painterly effects. On occasion, however, one meets the soft, painterly style also in tenth century miniatures. In the Athos codex Vatopedi 456⁽³⁾, there are two medallion busts of the martyrs Gurias and Samonas (fig. 13), dressed in very soft blue and red tunics, whose flesh-color — light steel-blue and pink — is very smooth without any sharp highlights, as is also the treatment of the hair. This Vatopedi manuscript, on the basis of its script, a rather stylized minuscule, and its ornament, a golden fretsaw ornament on blue ground, can be dated fairly precisely around the middle of the tenth century and localized in Constantinople⁽⁴⁾. Thus all our comparisons with Byzantine miniatures suggest for the Sinai icon, from the stylistic point of view, a date not earlier than the middle of the tenth century.

The other problem concerns the suggestion by the Sotirious that the Sinai icon may have been made in Edessa. If this were true then one would have to assume that the classicizing style, typical of Constantinople and so well expressed in the Thaddaeus figure, had spread from the capital to Eastern Syria without being blended with the East Byzantine local tradition. Since our knowledge of icon painting of this period is much too fragmentary, some light on this problem can only be thrown by illustrated manuscripts, about which we are somewhat better informed. We introduced above the Gospel book Stauronikita 43 as the most characteristic Constantinopolitan Renaissance manuscript of the middle of the tenth century. It can be shown that its particular set of evangelist pictures quickly spread into the Eastern provinces; a copy made close to the middle of the tenth century is preserved in the lectionary fragment in Leningrad, cod. 21, which may have been made in the region around Trebizond⁽⁵⁾.

(1) WEITZMANN, *Byz. Buchm.*, p. 23 ff. and pls. XXX-XXXI.

(2) A. MUÑOZ, *I codici greci miniati delle minori biblioteche di Roma*, 1906, p. 24 and pl. 6; WEITZMANN, *Byz. Buchm.*, p. 12 and pl. XII, No. 62.

(3) Σ. Εὐσταθίου - Γ. Ἀρκαδίου *Κατάλογος τῶν ἐν τῇ ἱερᾷ μονῇ Βατοπεδίου ἀποκειμένων κωδίκων*, 1924, p. 91; WEITZMANN, *Byz. Buchm.*, p. 20 ff. and pl. XXV, 140 = XXVI, 142.

(4) In the original layout miniatures were not contemplated and the few that were added later could only be accommodated in the upper margins. Yet their addition cannot have been made much later since the inscriptions alongside the medallions show a stylized minuscule very similar to that of the text proper.

(5) WEITZMANN, *Byz. Buchm.*, p. 59 ff. and pls. LXVI, 392-LXVII, 398 (here the older bibliography).



FIG. 11. — New York, Morgan Library cod. 499 : Abgarus; Thaddaeus.



FIG. 12. — New York, Morgan Library cod. 499 : Abgarus and Mandylyon.



FIG. 13. — Mt. Athos, Vatopedi cod. 456, fol. 221 r° : Gurias and Samonas.

As closely as these copies of the evangelist portraits follow, iconographically and stylistically, Constantinopolitan models, they also show reflections of a local provincial tradition that is visible in the hardening and linearization of the folds — thus revealing the fading of the classical flavor. Would one not expect in a manuscript made in Edessa, a place still further removed from the capital and, besides, located on Moslem territory, an even stronger infiltration of local and probably even Islamic elements? The evangelist portraits of a Gospel book in Paris, cod. gr. 48, help to envisage what Greek art on Islamic territory was like at this period⁽¹⁾, though admittedly their particular style may reflect only one of many possibilities of interpenetration of Byzantine and Islamic elements.

To illustrate this point I may be permitted a slight deviation for which I find a justification in that it involves a parallel problem relating to Edessa. It concerns the codex Vatopedi 456, already introduced (p. 176). Textually it is affiliated to that group of hagiographical texts which Ehrhard⁽²⁾ called the « Jahrespanegyriken ». Of its twenty-seven homilies, twelve are on christological feasts, three on John the Baptist and the remaining twelve on feasts of various saints. Here a marked emphasis is noticeable on the three confessors and martyrs and patron saints of Edessa, Gurias, Samonas, and Abibos, to whom no less than five homilies are dedicated. Moreover, when a few miniatures were added in the upper margins, as already mentioned, they were confined exclusively to the homilies on the Edessene saints, thus giving an even stronger emphasis to this section of the manuscript. The two pre-Metaphrastian texts of the martyrion of Gurias and Samonas⁽³⁾ and of the martyrion of Abibos⁽⁴⁾ are decorated with bust medallions of the saints, the former with those we have already discussed (fig. 13) and the latter with that of the youthful deacon Abibos (fig. 14) who wears a lightly colored grey-white dalmatic with the stole over the left shoulder. The third homily is the encomion of Arethas, archbishop of Caesarea, which deals jointly with all three martyrs⁽⁵⁾ and is headed by a medallion portrait of the author (fig. 15) inscribed *ὁ μακάριος ὁ πρωτόθρονος*⁽⁶⁾. It is not only the earliest, but as far as our knowledge goes, the only portrait of this prominent pupil of the great scholar Photios to whom classical scholarship owes so much with regard to the preservation of good classical texts. All the more deplorable is the poor condition of this badly flaked miniature which shows an aged bishop with pinkish flesh and grey hair and beard — particularly if we realize that Arethas died some time after 932 and that this miniature portrait was made about a generation later when the memory of his actual features might still have been alive. The fourth homily deals with the miracle⁽⁷⁾ in which the three saints, after their death, save an Edessene woman; a captain of the Goths had bigamously married her and later buried her alive in the tomb of his lawful wife who had been poisoned by the Edessene woman after having first poisoned the latter's son. This dramatic story, which reads like a Greek novel, reaches its climax when the three Edessene saints free the woman from the prison-tomb and bring her miraculously back to Edessa and to her mother. This homily likewise

⁽¹⁾ *Ibidem*, p. 72 and pl. LXXXII, 516-517.

⁽²⁾ A. EHRHARD, *Überlieferung und Bestand der hagiographischen und homiletischen Literatur der griechischen Kirche*, Pt. I, Vol. II, Leipzig 1938, pp. 3 ff. Here I found no mention of the Vatopedi codex which has no exact parallel to any of the types described by him.

⁽³⁾ O. VON GEBHARD - E. VON DOBSCHÜTZ, *Die Akten der Edessenischen Bekenner Gurias, Samonas und Abibos, Texte und Untersuchungen zur Geschichte der altchristlichen Literatur*, Vol. 37, fasc. 2, Leipzig 1911, pp. 2 ff.

⁽⁴⁾ *Ibidem*, pp. 132 ff.

⁽⁵⁾ *Ibidem*, pp. 210 ff.

⁽⁶⁾ For the title *πρωτόθρονος*, cf. DU CANGE, *Glossarium*, s. v. *θρόνος*.

⁽⁷⁾ VON GEBHARD - VON DOBSCHÜTZ, *op. cit.*, pp. 148 ff.



FIG. 14. — Mt. Athos, Vatopedi cod. 456, fol. 232 v° : Abibos.



FIG. 15. — Mt. Athos, Vatopedi cod. 456, fol. 240 r° : Arethas.

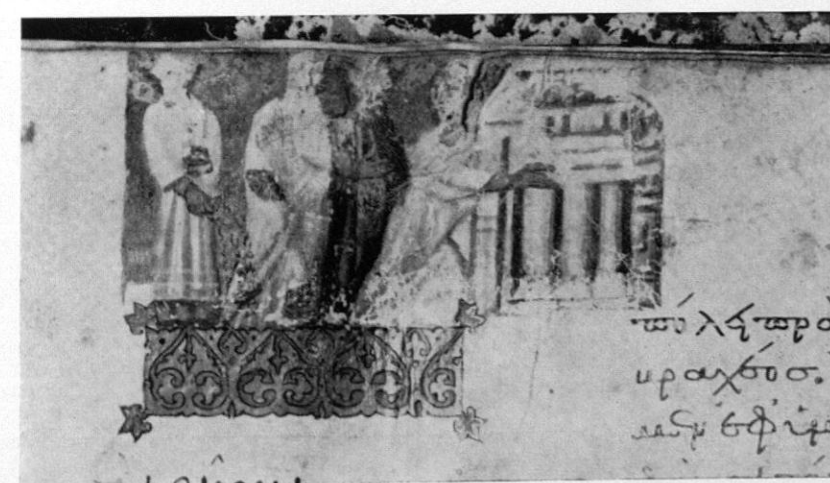


FIG. 16. — Mt. Athos, Vatopedi cod. 456, fol. 253 r° : Translation of relic.

has a miniature (fig. 16) which, however, contains nothing that could be related to the miracle story as just told. It is made up of three ingredients : a procession of clerics, the last of whom is a deacon with pyxis and censer; a little shrine, presumably a reliquary, which the leader of the procession holds in his outstretched hands; and a church building with an entrance at the left and an apse at the right. These are the elements of which representations of a transfer of relics are made up⁽¹⁾. Now the fifth text, according to the catalogue of the Vatopedi manuscripts, is described as « Translation of the head of Abibos to the monastery of the martyrs Abibos, Gurias and Samonas » and a remark is added that the beginning is missing⁽²⁾. We have been unable to find a reference to such a text in the bibliography about the three saints and it is, perhaps, not printed; but there can be little doubt that our miniature would perfectly fit a text of this description, and that here we obviously have to do with the misplacement of a scene, destined for the fifth homily but erroneously attached to the fourth.

Taking all the textual and the pictorial evidence together, what scholar would not have been tempted to conclude that the Vatopedi manuscript was made in the locality where the cult of the three confessors and martyrs was centered, i. e. in Edessa? Yet the script, ornament and style of the miniatures speak, as we have tried to demonstrate, for an origin in Constantinople. There is, of course, still the alternative that the manuscript, while made in the capital, might have been commissioned by and destined for the Church of the Three Confessors in Edessa. There were two establishments in this East Syrian metropolis dedicated to them : one a martyrion of the fourth century on a hill outside the walls, to which a monastery was later added, and the other in the city proper⁽³⁾. Although such a possibility cannot entirely be excluded, it must at the same time be pointed out that Constantinople also had a chapel dedicated to the three martyrs of Edessa which was located near the forum Constantini⁽⁴⁾, and as early as 536 there existed in the capital a monastery of Abibos, an establishment of Syrian monks⁽⁵⁾, and consequently the Vatopedi manuscript could have been made for either one of them. So it seems that the cult of the Edessene martyrs had early taken root in Constantinople and acquired new importance in the tenth century, when, at its beginning, Arethas wrote his homily and when, at its end, Simeon Metaphrastes incorporated the story of the three saints in his hagiographic corpus.

It is perhaps more than mere coincidence that the two great cults of Edessa, that of the Mandyliion and that of the three confessor-martyrs, had regained a widespread interest in the capital in the tenth century. Of this interest we now possess two almost contemporary pictorial testimonies : one is the Sinai icon and the other is the Vatopedi codex. In the case of the Mandyliion the point of departure, as already mentioned, is the bringing of the relic to Constantinople in 944 or, even more precisely, the writing and illustrating of the pseudo-Constantinian feast homily in or shortly after 945. If our dating of the Sinai icon on stylistic

⁽¹⁾ Cf., e. g. the menologion of Basil II, Vatic. grec. 1613. Facsimile (*Codices e Vaticanis selecti*, Vol. VIII, Turin 1907), pls. 341, 344, 353, 355.

⁽²⁾ (Cf. n. 3, p. 176) *περί τῆς μεταφορᾶς τῆς κάρας τοῦ μάρτυρος Ἀββίου εἰς τὴν μονὴν τῶν μαρτύρων Ἀββίου, Γουρία καὶ Σαμωνᾶ (ἀνευ ἀρχῆς)*.

⁽³⁾ VON GEBHARD - VON DOBSCHÜTZ, *op. cit.*, p. LXII. See also A. BAUMSTARK, *Vorjustinianische kirchliche Bauten in Edessa*, in *Oriens Christianus* IV, 1904, pp. 171 ff.

⁽⁴⁾ VON GEBHARD - VON DOBSCHÜTZ, *op. cit.*, p. LXII; R. JANIN, *La Géographie ecclésiastique de l'Empire byzantin*, Vol. III, Paris 1953, p. 84.

⁽⁵⁾ As against VON GEBHARD - VON DOBSCHÜTZ, Janin argues that Abibos is not the martyr of Edessa, but rather the name of the founder of a monastery by this name.



Fig. 19. — Moscow, Hist. Mus. Ivory. Const. VII Porphy.



Fig. 20. — Madrid, Cod. 5.3.N.2, Fol. 131 r° : Romanos receiving Mandyliion.



Fig. 17. — Mt. Sinai icon : head of Abgarus.

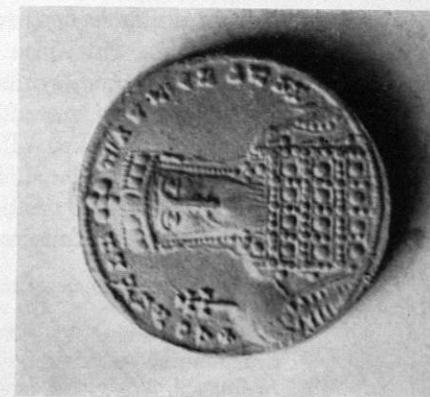


Fig. 18. — London, Brit. Mus. Solidus of Const. VII Porphy.

grounds not before the middle of the tenth century and its placing within the orbit of the Constantinopolitan style are accepted, then our thesis that the Sinai icon presupposes the narrative picture cycle of the feast homily receives very strong support. But there exists, as we believe, one even more conclusive piece of evidence for linking the Sinai icon with Constantinople and more directly with the imperial court.

IV

Comparing the heads of Thaddaeus and Abgarus (fig. 2-3) one will notice a marked difference between them: while that of the former is rather impersonal and would quite as well fit other apostles, like Philip or Thomas, that of the latter with the impressive beard and pensive look (fig. 17) shows character and personality and gives the impression of a portrait head. The painter's emphasis on the crown and the exact rendering of the pendulia with the triple pearls suggest that he actually used an emperor's portrait as model. If he chose, what a priori seems to be a reasonable assumption, that of the contemporary emperor it could, in accordance with the dating of the icon by style, actually be one only: Constantine VII Porphyrogennetos. Pictorial evidence and historical considerations strongly support this identification.

A survey of the coins of this period reveals that only two emperors wore such stately beards: Leo VI the Wise, and his son Constantine Porphyrogennetos, *i.e.* the two litterati on the throne. Within the middle-Byzantine period Leo was the first to wear this type of long, rounded and cultivated beard⁽¹⁾. But since he is too early for our icon and also has no particular connection with the Mandyliion, the only alternative is Constantine. The closest parallel is with a solidus (fig. 18)⁽²⁾ which dates within the short period from January 27 - April 6 of the year 945, after he had imprisoned the two young sons of Romanos I, Constantine and Stephen, and before he had made his own young son Romanos II his co-emperor, *i.e.* the short period during which, at almost forty years of age, he became the sole ruler of the empire. The almost equal length and fullness of the beard compares well with that of Abgarus in our icon.

This very coin in the British Museum led A. Goldschmidt and myself to identify an emperor on a Byzantine ivory relief in Moscow inscribed Constantine (fig. 19) as the same personage⁽³⁾. It was again the shape of the beard that was decisive in making this identification, which generally seems to have been accepted⁽⁴⁾. Seen in three-quarter pose and looking pensively from under heavy brows, the ivory portrait shows an even closer similarity to the emperor head of the Sinai icon. The Moscow ivory depicts Christ placing the crown on the emperor's head, an action symbolizing monarchy as a divine institution. However, it is generally assumed⁽⁵⁾ that Constantine Porphyrogennetos was crowned in 911 when he was only five years old and when Leo VI, his father, was much interested in having the dynastic succession secured in this manner, *i.e.* two years before he became emperor in 913 at the age of seven. It is true that a Byzantine emperor, even when crowned as a child, will not be represented as such but as a full-grown man for reasons of greater dignity, as can be seen in the

⁽¹⁾ W. WROTH, *Catalogue of the Imperial Byzantine Coins in the British Museum*, Vol. II, London 1908, p. 444 and pl. LI, 8.

⁽²⁾ *Ibid.*, p. 462 and pl. LIII, 7.

⁽³⁾ GOLDSCHMIDT-WEITZMANN, *op. cit.*, p. 35, and pl. XIV, No. 35.

⁽⁴⁾ A. GRABAR, *L'Empereur dans l'art byzantin*, Paris 1936, p. 116 and pl. XXV, No. 1; H. PEIRCE and R. TYLER, *Three Byzantine Works of Art*, in *Dumbarton Oaks Papers* II, 1941, pp. 17 ff. and pl. 18 A.

⁽⁵⁾ S. OSTROGORSKY, *Geschichte des Byzantinischen Staates*, 1952, p. 209.

coronation ivory of Romanos II and Eudokia in Paris⁽¹⁾, where they are represented as of mature age, although in reality they were six and four years old. To satisfy the sense of greater dignity the change of size alone would have sufficed, whereas the long beard clearly points to the emperor's advanced age. Actually the close similarity with the London coin suggests that the Moscow ivory, too, was made in the year 945 in order to commemorate not the first coronation of the emperor in his childhood but the event of his sole rulership⁽²⁾.

The comparison with the London coin and the Moscow ivory makes us believe that for the head of King Abgarus not only was a portrait head of Constantine Porphyrogennetos used but the very one which is connected with his sole rulership in the year 945. From the historical point of view one could not wish for a more opportune date. As may be recalled, it was in this or one of the immediately following years that the feast homily dealing with the transfer of the Mandyliion from Edessa to Constantinople and into the palace chapel was written at the instigation of this very emperor. What might have been the reason for the painter to go as far as to equate King Abgarus with the emperor Constantine? Let us recall the historical circumstances under which the transfer of the famous relic had taken place.

In 944 John Curcuas, the great general of Romanos I, laid siege to the city of Edessa without being able to conquer it. He made a pact with the Emir whereby the Mandyliion was given to the imperial army for a price of 12,000 silver pieces, while the Byzantines returned their Muslim prisoners. In great triumph the relic was brought to Constantinople where it arrived on August 15, the feast-day of the Koimesis. So far, every action connected with the transfer of the Mandyliion was made at the initiative of Romanos I Lecapenos, Constantine's energetic and pious co-emperor. Does this, then, not speak against the identification of the emperor on the icon as Constantine and should one not rather expect Romanos to be represented as the receiver of the holy image? In the chronicle of John Scylitzes of which an illustrated fourteenth century copy exists in Madrid, there is a miniature (fig. 20)⁽³⁾ which indeed depicts the historical event of Romanos, followed by the patriarch and other dignitaries, receiving with veiled hands the Mandyliion.

A few months after this event, on December 16, Romanos was dethroned by his two sons, Constantine and Stephen, and imprisoned in the monastery on the island of Prote, only to be followed a few weeks later, on January 27, 945, by the two usurpers themselves whom Constantine Porphyrogennetos had succeeded in expelling, thus achieving finally his independent rulership. Perhaps in the very same year, and very probably for the first anniversary of the Mandyliion's transfer to Constantinople, the feast homily celebrating this event was written. While Constantine may not, as some manuscripts claim (fig. 5), be the author, there can be little doubt that it was written not only on his initiative, but with the explicit desire to claim the credit for the relic's transfer, which historically belongs to Romanos, for himself. Among the many miracles that, according to the feast homily, took place during the transport of the relic there is the story of the healing of a demoniac near the Theotokos monastery of Eusebiu in Bithynia, who is supposed to have predicted the impending sole rulership of Constantine⁽⁴⁾. In the light of these historical events the Sinai icon can have only one meaning: to represent

⁽¹⁾ GOLDSCHMIDT-WEITZMANN, *op. cit.*, pp. 15 ff., 35 and pl. XIV No. 34.

⁽²⁾ The same line of argument, to be sure, must have induced Mr. Beckwith to suggest in the catalogue of the Byzantine Exhibition in London (*Masterpieces of Byzantine Art*, London 1958, p. 33, No. 63) the date *ca.* 945 for the Moscow plaque. The catalogue of the same exhibition in Edinburgh (p. 32, No. 63) had proposed a date *ca.* 920.

⁽³⁾ GRABAR, *Sainte Face*, p. 24 and pl. VI, No. 5.

⁽⁴⁾ VON DOBSCHÜTZ, *op. cit.*, p. 79**.

Constantine in the guise of King Abgarus as the new recipient of the Mandylion. Thus the icon was made with the same intention as the writing of the feast homily: to disseminate the idea of Constantine as the pious emperor whose spiritual concern is the collection of famous relics in the palace chapel of the Virgin of the Pharos⁽¹⁾.

The Sinai icon is hardly the archetype of the newly invented Mandylion triptych which we believe to have been made not only at the instigation of the emperor but most probably even in a workshop controlled by him. After all the emperor's interest in painting is not only well documented, but the sources tell us that he was a painter of renown himself⁽²⁾. Yet the small size of the triptych wings and the fact that the style, though purely Constantinopolitan, is not of the very first quality speak against their being the original creation. However, since their stylistic analysis indicated a date not long after the middle of the tenth century, they must be very early and presumably faithful copies.

This raises a new problem: does the Sinai triptych, as we have reconstructed it, reflect the archetype in its entirety or is the correspondence perhaps restricted to the upper zone only? It will be noticed that the part related to the Abgarus story is, through the feast homily, iconographically linked with Constantinople, whereas no such relation exists with regard to the saints in the lower zone.

A triptych, consisting of only the Mandylion in the center and the figures of Thaddaeus and Abgarus on the flanking wings, constitutes a perfect unity in concept and form, and it seems, therefore, quite conceivable that the lower zone is an addition made for the present replica. What could have been the purpose of such an addition? Ephraim the Syrian's chief place of activity was Edessa; Paul of Thebes and Anthony are two of the Holy Fathers of the Egyptian Desert, the latter being the patriarch of the monastic and the former of the eremitical life; and Basil wrote the monastic rules that still govern Eastern monasticism. From this selection one might deduce that the triptych was made as a gift for an Eastern monastery.

It is, of course, a tempting speculation that it may actually have been made for Sinai. One must remember that Sinai is an imperial foundation of Justinian which persisted as a stronghold of Chalcedonian orthodoxy in the surroundings of monophysite Christianity. Here gifts from Constantinople should be expected. The choice of the monastic saints could, at least in part, be explained in relation to Sinai. Anthony and Basil had special chapels within the monastery of which that of Anthony still exists while the chapel of Basil was in that part of the complex which is now occupied by a modern wing. The Abgarus icon is a very competent piece of painting, but it does not reach the high level that one might expect of a personal gift of an emperor. Even so, it is, from the stylistic point of view, a touchstone since it is the first icon which can with a fair degree of certainty be dated around or shortly after the middle of the tenth century, thus becoming the focal point for further attributions and datings of icons of a similar style. Equally important is its iconographic value since it has given us not only the earliest representation of the Abgarus legend and of the Mandylion, but also a new portrait of the art-loving emperor Constantine Porphyrogennetos.

Kurt WEITZMANN.

⁽¹⁾ The transfer of the relic of the hand of John Baptist in 956 from Antioch to Constantinople, *i. e.* to the treasury of the Pharos church in the palace, is one of the other instances that show Constantine's sustained interest in the collection of famous relics. J. EBERSOLT, *Sanctuaires de Byzance*, Paris 1921, p. 80, n. 4.

⁽²⁾ K. WEITZMANN, *The Joshua Roll*, Princeton 1948, p. 88.

LES FOUILLES DE SAINT-JEAN DE CORTÉ (CORSE) EN 1956 ET 1958 ⁽¹⁾

par

GENEVIEVE MORACCHINI

Le lieu-dit Saint-Jean de Corté se trouve à environ 1,5 km de cette ville, dans la direction sud-est. Le fleuve Tavignano coule près de là, vers la côte orientale, où il débouche à une cinquantaine de kilomètres plus loin, sous les ruines de l'ancienne cité romaine d'Aléria, et sa vallée, relativement large près de Saint-Jean, constitue entre les deux villes une voie de communication naturelle.

Nous sommes ici, en effet, dans le diocèse d'Aléria, un des six diocèses de l'ancienne Corse, et au centre de la piève de Venaco.

Deux édifices, une église ruinée et un baptistère, s'y élèvent à quelques mètres l'un de l'autre (fig. 1 et pl. I) qui ont fait en 1956 l'objet de sondages et fouilles partielles⁽²⁾ poursuivies et achevées en 1958.

Les travaux de 1958 ont porté sur le dégagement total des ruines de l'église, enfouie sous 300 mètres cubes de matériaux écroulés sur place et de débris divers.

Disons tout de suite que l'examen des dispositions liturgiques trouvées dans ce sanctuaire, et surtout l'étude attentive des pièces d'archives relatives à Saint-Jean de Corté, possession des moines bénédictins de l'île de Monte-Cristo, m'ont amenée à remonter la date proposée dans l'article précité (XI^e siècle) jusqu'aux vingt premières années du X^e siècle.

* * *

Le site de Saint-Jean est splendide; les frondaisons épaisses y alternent avec les sous-bois de chênes-lièges et le maquis ras avec les champs cultivés. Les ruines sont abritées par l'ombre d'un immense chêne vert, qui s'élève au centre d'une esplanade devant le baptistère, et les

⁽¹⁾ Ces fouilles ont pu être effectuées grâce aux crédits alloués par la Direction de l'Architecture, et, surtout, grâce à ceux que le Conseil général de la Corse a voté pour la recherche archéologique, favorisant par son généreux et clairvoyant effort les progrès de notre histoire insulaire, ainsi que la mise en valeur de notre patrimoine artistique. Je remercie très particulièrement M. Fernand Benoît, directeur de la XII^e circonscription archéologique de Provence et Corse, MM. André Grabar, Jean Hubert et Marcel Aubert, qui ont porté un intérêt constant à mes travaux et m'ont aidée de leurs conseils; en Corse, je suis heureuse de renouveler mes remerciements, pour toute l'aide qu'ils m'ont offerte, à Son Excellence M^{gr} Llosa, évêque d'Ajaccio, à M. l'abbé Casanova, à M. le préfet Lamassoure, à M. le sous-préfet de Corté, à M. Jean Piètri, architecte, à M. Roger, ingénieur des T.P., à M. Gualandi, propriétaire des ruines de Saint-Jean.

⁽²⁾ Voir G. MORACCHINI, *Trois baptistères des XI^e et XII^e siècles en Corse. Compte rendu des fouilles de 1956, II^e partie*, in *Études corses*, n° 15-16, p. 61 et suiv.

IL SEPOLCRETO PALEOCRISTIANO DI CONCORDIA SAGITTARIA

par

BRUNA FORLATI TAMARO

Del Sepolcreto paleocristiano di Concordia Sagittaria scoperto in tre campagne di scavo dal Prof. G. B. Brusin è stata già data ampia relazione nei volumi VI e VII di questa Rivista.

Riassumo ora qui per i suoi lettori anche i risultati ottenuti nelle successive esplorazioni da me dirette dal 1954 al 1956 e di cui ho data notizia al VII^o Congresso per gli studi per l'Alto Medioevo nel settembre del 1958.

Si è constatato anzitutto che il sepolcreto è stato effettivamente costruito in due tempi.

Il portico di s. è una costruzione ancora accurata; le basi delle colonne sono di tipo classico e di marmo. Solo elemento posteriore è il sarcofago di fondo formato da pezzi di risulta e inserito in due lesene appartenenti al muro di recinzione. Per di più il pavimento è alto 40 cm di più di quello della parte successiva.

Dal lato destro prima del muro a nicchia esisteva un ambiente la cui parete nord era divisa da tre pilastri in muratura, con aperture intermedie (fig. 1). Queste furono chiuse e intonacate con un intonaco spesso, poi dipinto a colori vivaci e solo allora poterono essere costruite le nicchie. Il fatto del resto che queste siano, come già abbiamo detto, di forma diversa che arieggia in certo modo la *trichora*, ne è una conferma, anzi fa sorgere il dubbio che queste celle siano coeve o meglio posteriori alla grande *trichora*. Anche qui come nella testata a sinistra è inserito un sarcofago di risulta. Invece dietro questa parte del sepolcreto sono state scoperte altre tre arche anepigrafe, ma identiche di forma a quelle tornate in luce di fianco allo spazio antistante la basilichetta.

Secondo dato di fatto : i muri perimetrali della basilica si innestano chiaramente sul preesistente muro della *trichora* : questo attacco oggi è ben visibile e permette di togliere ogni dubbio sul fatto che essa è posteriore (fig. 2). Per di più il muro di destra ha lesene esterne che prima non si conoscevano. Inoltre davanti alla porta centrale di cui si sono trovati e la soglia e gli stipiti, è tornato in luce una specie di nartece la cui chiusura anteriore è a sinistra fatta di un rozzo muro di materiale raccogliaccio di modeste proporzioni, a destra era a portichetto di cui rimane una colonna. Esso si apriva su un vasto spazio aperto e lastricato con belle lastre bianche (fig. 3), diviso a destra mediante un gradino dalla zona delle arche scoperte sin dal 1953. Di questa zona si è trovato ora anche il limite a nord e altre arche, una delle quali poggia su un magnifico fregio evidentemente tolto da qualche edificio romano del I-II secolo. Si è nello stesso tempo restaurata l'unica arca di questo tratto scoperto sin dal 1952 che sia iscritta. L'epigrafe è stata letta e pubblicata dallo Zovatto : il defunto scongiura per Dio onnipotente e i corpi dei santi che abitano nella basilica che nessun altro corpo venga a violare il suo sepolcro.

A sinistra dello spazio lastricato che è tornato in luce per due terzi circa, esiste pure un marciapiede, rialzato di un gradino. Se questo marciapiede era coperto, lo era con un tetto e pilastri in legno perchè manca qualsiasi traccia di basi per pilastri in muratura o in pietra. Sono invece ben visibili delle lesene verso l'interno. Nel centro sta poi una fontanina di cui si è ritrovato anche il bocchettone in bronzo.

Si è così precisata la pianta della basilica paleocristiana (fig. 4) costruita come a me sembra, in un secondo tempo, posteriore, anche se di poco, alla *trichora* e al sepolcreto, basilica complessivamente povera, di modeste proporzioni — basti ricordare che il diametro delle colonne è di cm 35 — che ebbe



FIG. 2. — Concordia Sagittaria.
Punto d'inserzione del muro
perimetrale della Basilica con
quello della *trichora*.



FIG. 1. — Concordia Sagittaria.
Parte retrostante il secondo
portico.

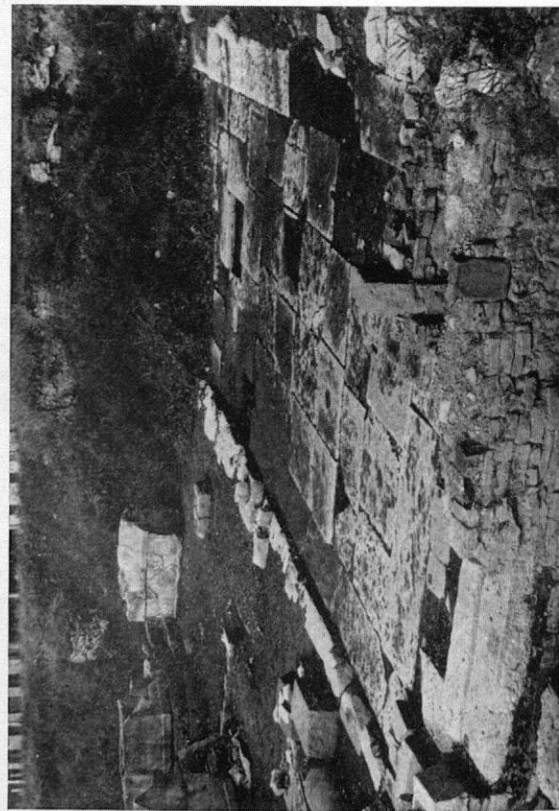


FIG. 3. — Concordia Sagittaria. Spazio lastricato antistante la Basilica.

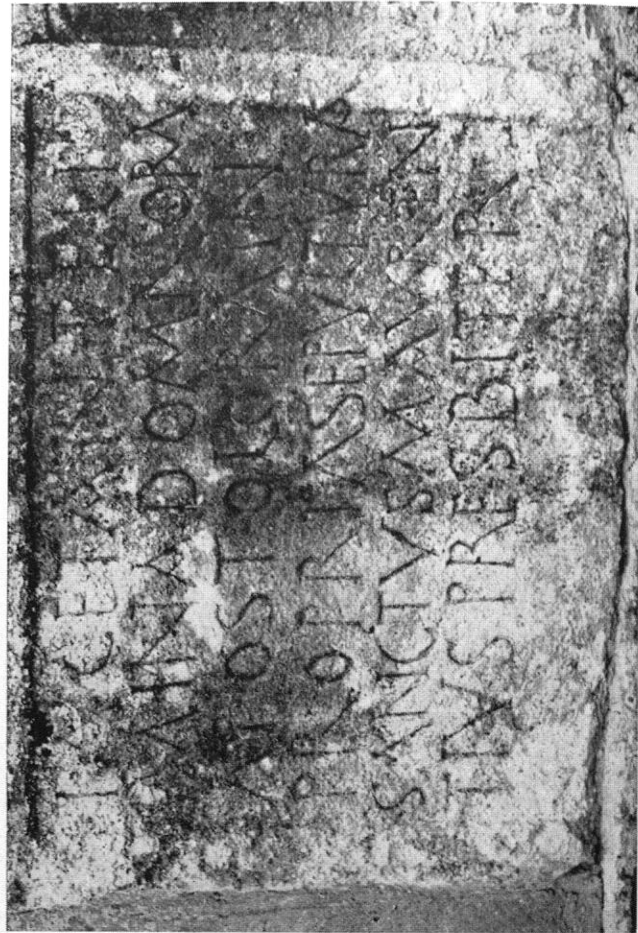


FIG. 5. — Concordia Sagittaria. Iscrizione dell'arca del *presbiter Maurentius*.

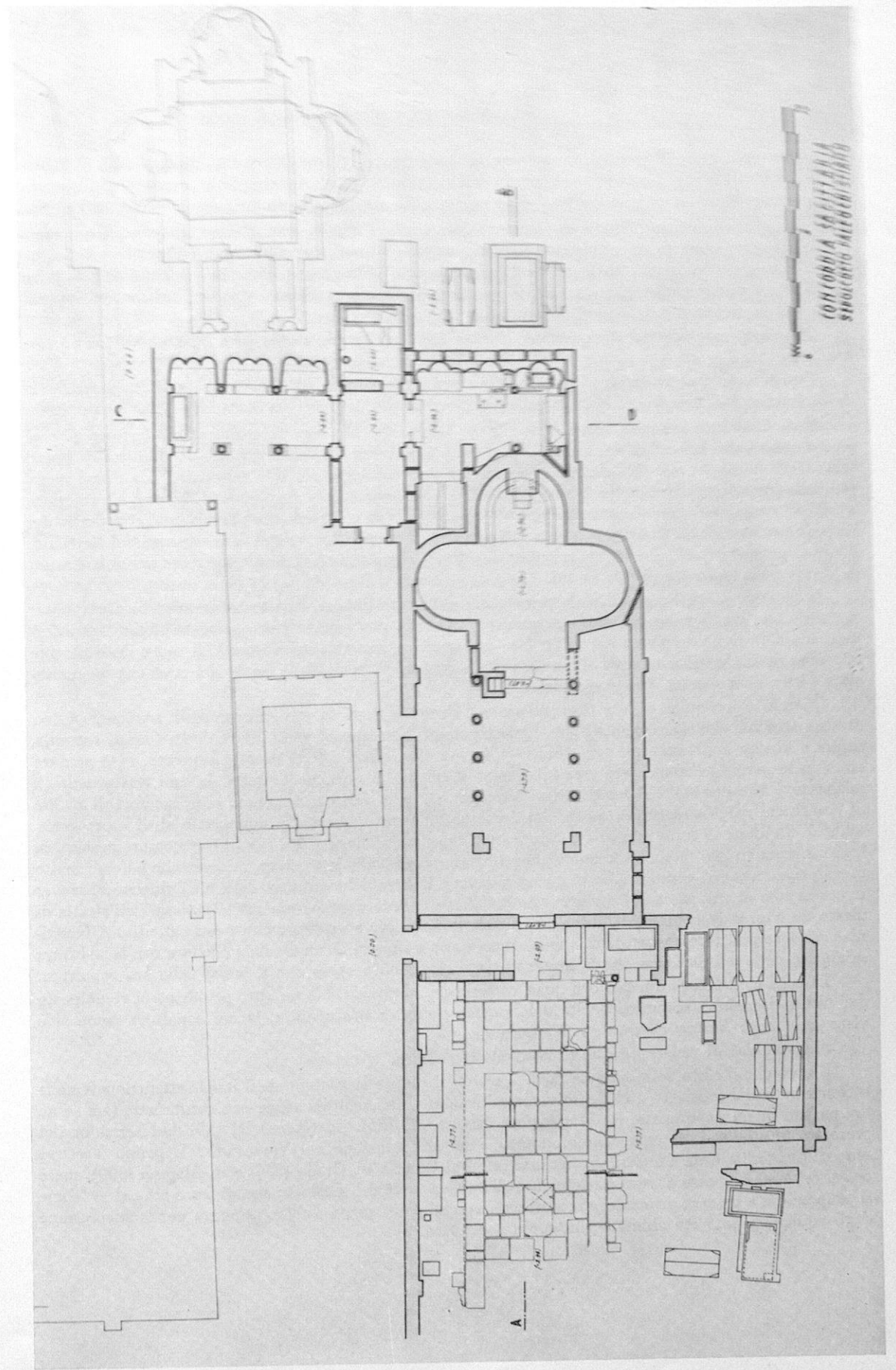


FIG. 4. — Concordia Sagittaria. Pianta degli scavi a tutto il dicembre 1958.

un primo pavimento di mosaico, e un secondo, superiore al primo di 30 cm, in quadrelli di cotto. È anche da notare che a sinistra, tra il muro della *trichora* e la prima colonna della navata vi è uno spazio rettangolare chiuso da muri su tre lati e aperto sul quarto con il pavimento formato da una lastra lavorata.

Nel portico poi antistante la basilica e precisamente all'angolo destro è tornato in luce un sarcofago purtroppo spezzato di cui rimane il fianco sinistro con una croce decussata nel centro e le lettere A e Ω, fiancheggiata da una tenda trattenuta da un nastro. Della fronte, divisa in tre campi da colonnine tortili con capitello corinzio, manca il lato sinistro, quello di destra reca un vaso, nel centro, incorniciata, spicca ancora integra la iscrizione in lettere accurate (fig. 5):

Hic jacet ante limina domnorum / Apostolorum in / propria sepultura / Sanctus Maurentius presbiter.

Questi i nuovi ritrovamenti. Ora mi sembra essi gettino nuova luce sia sul tanto discusso problema della successione cronologica delle varie costruzioni venute in luce, sia sulla loro identificazione.

È da osservare anzitutto che il muro limite della navatella sinistra continua ininterrotto sino al piazzale antistante la basilica e mostra delle lesene verso l'interno e che il muretto di chiusura di fondo tanto della basilica come del nartece non sono ad esso collegati, ma solo appoggiati. Lo stesso muro poi nella parte superiore termina in un pilastro a T. Viene naturale la supposizione che esso sia anteriore a tutto il complesso paleocristiano, sia cioè il muro di cinta di un sepolcreto pagano sulla riva destra del Lemene corrispondente a quello scoperto sulla riva sinistra nel 1873 e negli anni seguenti dal Bertolini. Il suo spessore è per di più identico a quello che chiude il sepolcreto di destra, di 65 cm, mentre il muro di destra della basilica è di soli 45 cm.

In secondo luogo è confermata la priorità del portico di sinistra, l'esistenza di un ambiente a destra anteriore alla costruzione del secondo portico a nicchie, costruzione che comporta anche la trasformazione di tutto il complesso cui viene dato un carattere unitario, sia ripetendo il muro delle nicchie nel muro di fondo, sia inserendo alle testate due sarcofagi collocati fra le lesene dei muri che recingono sia a destra sia a sinistra questo complesso.

Quando è avvenuta questa trasformazione? Prima o dopo la costruzione della *trichora*? A me sembra evidente che sia avvenuta dopo. La iscrizione di Faustianiana parla infatti di un *Christi tabernaculum* e di una *Sanctorum memoria* cui essa ancora viva affida sé e il proprio sepolcro. Si è pensato che con la parola *tabernaculum* essa intendesse il tratto del portico di destra da essa trasformato in mausoleo: questo perchè davanti al suo sarcofago sta una lastra rettangolare con due fori di 25 cm di lato in cui avrebbero trovato posto delle reliquie. Ma questo avrebbe comportato al di sopra l'esistenza di un altare in muratura di cui manca ogni traccia. Se altare vi fu, esso doveva essere mobile, in legno. Pensando invece che al tempo di Faustianiana già esistesse la *trichora*, mi pare che ad esso molto meglio convenga e il nome di *Christi tabernaculum* e la sede delle reliquie. Non mi è riuscito di trovare tracce in essa di una vasca battesimale: inoltre il blocco murario sovrapposto ai gradoni dell'abside di mezzo mi sembra convenire per forma e dimensioni molto più a un altare che a una cattedra. A Faustianiana si deve piuttosto l'apertura di quella strana porta a sinistra che nulla ha a che fare con la struttura originaria della *trichora*, ma che la mette in comunicazione proprio con il luogo della sua sepoltura.

La cella *trichora* era dunque con quasi certezza un *martyrion*. Ma un altro problema ci viene posto dall'ultima iscrizione scoperta, quella del *Sanctus presbiter Maurentius*, la cui sepoltura come si è visto *jacet ante limina domnorum Apostolorum*.

Si tratta cioè di vedere quando fu costruita la Basilica.

È noto che il culto delle reliquie degli Apostoli si diffuse largamente nell'Italia settentrionale nella seconda metà del secolo IV: che esso venisse introdotto a Concordia viene ora confermato (già se ne era parlato in un documento del *Florilegium Cassinense*, *Bibl. Cassinense* II, 120) dall'iscrizione del *presbiter Maurentius*. È esso contemporaneo o no all'istituzione del Vescovado? Il primo Vescovo noto di Concordia è un *Clarissimus* che partecipò ai Concili di Grado (579) e di Marano (590), ma è ormai evidente che esso doveva esistere già nella prima metà del secolo V; che vi fosse già nel IV come si propendeva a credere prima delle recenti scoperte, mi pare ancora dubbio appunto per la successione degli edifici cristiani cui abbiamo più sopra accennato.

Comunque è certo che l'arca del presbiter *Maurentius* non è anteriore al secolo V non meno dell'iscrizione già ricordata dell'omonimo defunto dell'arca a destra del piazzale che menziona i corpi di santi sepolti, come s'è visto, *in hac basilica*. Le stesse iscrizioni cristiane trovate nei vecchi scavi e ripubblicate dallo Zovatto convengono meglio a mio parere al sec. V anziché al IV. Però non va dimenticato che il pavimento della basilica fu sopraelevato una, se non due volte, che il nartece e il piazzale sono aggiunte posteriori e che infine il Vescovado di Concordia ebbe contrastate vicende e durò poco: la città fu devastata infatti prima dalle invasioni degli Unni cui si dovrebbe secondo il Bertolini la distruzione del sepolcreto sulla riva sinistra del Lemene, poi dalle alluvioni della fine del VI secolo quando i resti dei suoi preziosi edifici paleocristiani scomparvero sotto una coltre di sabbia di ben 1,50 m di spessore. Si aggiunsero le distruzioni apportate dai Longobardi: si comprende perciò perchè il presule Giovanni nel 605 trasferì la sua sede a Caorle. Solo in età carolingia la sede vescovile tornò a Concordia. Risorse solo allora un'altra chiesa: ne fanno fede i plutei in calcare con le curiose decorazioni a treccia che si conservano oggi nell'ingresso del Battistero e un interessantissimo frammento di ambone a pianta circolare, di cui un pezzo era già noto al Cattaneo insieme con i plutei, ma di cui altri due frammenti furono trovati di recente a Concordia nella costruzione di un canale di scolo. Esso reca negli angoli ricavati dalla decorazione a treccia i simboli dei quattro Evangelisti, simboli che saranno poi ripresi dai pittori della volta del Battistero romanico, ed è da ritenersi opera dell'VIII secolo.

Confidiamo ora che i dubbi possano essere risolti nel 1959 quando sarà portata a termine l'esplorazione, continuando nello stesso tempo il restauro delle arche e il consolidamento accurato dei muri in modo da poterne evitare la copertura. Sarà anche studiato un facile accesso dal fondo del piazzale in modo che i preziosi resti siano a disposizione di chi vorranno visitarli e farne oggetto delle loro ricerche.

Bruna FORLATI TAMARO.

NOTA BIBLIOGRAFICA

- CIL* V, 2, p. 1058-1059; P. PASCHINI, *Note sull'origine della Chiesa di Concordia*, in *Mem. Storiche Forogiuliesi* VII, 1911; P. F. KEHR, *Regesta Pontificum Romanorum*, in *Italia Pontificia* V, VII, p. 1, 1923; P. L. ZOVATTO, *Le epigrafi latine e greche nei sarcofagi paleocristiani della necropoli di Julia Concordia*, in *Epigraphica* VII, 1946, p. 174; G. B. BRUSIN, *Il Sepolcreto paleocristiano di Concordia Sagittaria*, in *Bollettino d'Arte*, 1951, p. 168; P. L. ZOVATTO, *Une nouvelle aire sépulcrale paléochrétienne à Julia Concordia Sagittaria*, in *Cahiers archéologiques* VI, 1952, p. 147; A. GRABAR, *Concordia Sagittaria*, *ibid.*, p. 157; P. L. ZOVATTO, *Une nouvelle église cimétériale a Concordia Sagittaria*, *ibid.*, VII, 1954, p. 106.

TABLE DES MATIÈRES

du volume XI

	Pages
P.-A. FÉVRIER, <i>Études sur les catacombes romaines</i> (Deuxième article)	1
Richard KRAUTHEIMER, <i>Mensa-Coemeterium-Martyrium</i>	15
André GRABAR, <i>Recherches sur les sources juives de l'art paléochrétien</i>	41
Nezih FIRATLI, <i>Deux nouveaux reliefs funéraires d'Istanbul et les reliefs similaires...</i>	73
Henri STERN, <i>Les peintures du mausolée « de l'Exode » à El-Bagaouat</i>	93
Philippe VERDIER, <i>Notes sur trois bijoux d'or byzantins de Walters Art Gallery</i>	121
Jules LEROY, <i>L'Évangélaire éthiopien du Couvent d'Abba Garima et ses attaches avec l'ancien art chrétien de Syrie</i>	131
J. SCHWARTZ, <i>Quelques sources antiques d'ivoires carolingiens</i>	145
Kurt WEITZMANN, <i>The Mandylion and Constantine Porphyrogennetos</i>	163
Geneviève MORACCHINI, <i>Les fouilles de Saint-Jean de Corté (Corse) en 1956 et 1958</i> .	185
May VIEILLARD-TROIEKOUROFF, <i>La cathédrale de Clermont du v^e au xiii^e siècle</i>	199
MÉLANGES :	
Bruna FORLATI TAMARO, <i>Il sepolcreto paleocristiano di Concordia Sagittaria</i>	251
Démocratie HEMMERDINGER-ILIADOU, <i>L'illustration du Psautier d'Utrecht et le sacramentaire Léonien</i>	257
Theodor KLUGE, <i>Über eine Altgeorgische Stickerei</i>	261
André GRABAR, <i>Études critiques</i>	263